Der steigernde Stil in der Tragödie Friedrich Hebbels.

Zur Erlangung der Doktorwürde der
Hohen Philosophischen Fakultät der
Universität Leipzig vorgelegt

von

Hans Schmidt.

Druck von C. Heinrich, Dresden-N.

Der steigernde Stil in der Tragödie Friedrich Hebbels.

Zur Erlangung der Doktorwürde der
Hohen Philosophischen Fakultät der
Universität Leipzig vorgelegt

von

Hans Schmidt.

Druck von C. Heinrich, Dresden-N.

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Volkelt und Köster.

Leipzig, den 8. Februar 1910.

Der Procancellar.

K. Rohn.

Inhalt.

A.

Seite

I. Schwierigkeit bei der Gewinnung des Stilbegriffs. Seine Geltung im Kunstästhetischen. Verhältnis von Natur und Kunst. Hebbels Ansicht. Die Kunst als Umbildung der Wirklichkeit 5

II. Der Stil als Prinzip dieser Umbildung. Objektives oder subjektives Umbildungsprinzip? Wandlungen des Stilbegriffs in der Geschichte der Ästhetik. Der Stil ist im Wesen der Kunst begründet. Hebbels Ansicht über den Stil 8

III. Die Steigerung als Eigenart des Hebbelschen Tragödienstils. Ihre Begründung in seiner Kunstanschauung und seiner dichterischen Individualität. Einiges über die Methode der Untersuchung 12

B.

I. Die Steigerung der Charaktere.

1. Ins Kolossalische: Holofernes, Judith, Brunhild 15
2. Ins Ehern-Heldenhafte: Hagen, Herodes, Herzog Ernst 21
3. Ins Erotische: Holofernes, Judith, Golo, Herodes 25
4. Ins Liebliche: Genoveva, Rhodope, Agnes Bernauer 30
5. Ins Naive: Gyges, Siegfried 34
6. Ins Teuflische: Die alte Margaretha 37
7. Ins Phantastische: Judith, Golo, Herodes, Mariamne 38
8. Ins Grüblerische: Holofernes, Golo, Herodes, Mariamne, Kandaules, Rhodope 42

II. Die Steigerung der Handlung.

1. Ins Symbolische: „Genoveva", „Judith", „Herodes und Mariamne", „Agnes Bernauer" 47
2. Ins Wunderbare: „Herodes und Mariamne", „Genoveva", „Judith", „Gyges und sein Ring", „Die Nibelungen" 52
3. Ins Grausige: „Judith", „Genoveva" 55
4. Ins Geheimnisvolle: „Herodes und Mariamne", „Judith", „Agnes Bernauer" 57

III. Die Zusammenarbeitung der verschiedenen Steigerungstypen zum einheitlichen Stilganzen 60

C.

I. Hebbels Verhältnis zum Tatsachenstil in der „Maria Magdalene". Seine Theorie und ihre praktische Bewährung. Potenzierende Züge in seinem bürgerlichen Trauerspiel 63

II. Hebbels Streben nach einer Vereinigung des steigernden und des schlichten Stils 68

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545810_0017

A.

I. Als Hebbel zu Beginn des Jahres 1837 Rückschau über seine bisherigen Errungenschaften als Mensch und Dichter hält, zählt er unter diesen auch „tiefere Erkenntnis des Wesens der Kunst und größere Herrschaft über jenes Unbegreifliche, das ich unter dem Ausdruck Stil befassen möchte", auf [1]). Unbegreiflich nennt er diese ästhetische Erscheinung, und die gerade hierin so weit voneinander abweichenden Ansichten der Ästhetik und Kunstgeschichte zeigen in der Tat, daß der Begriff des Stils unter die am schwierigsten zu erfassenden ästhetischen Begriffe gehört. Die Definitionen der Ästhetiker sind hier so verschieden, wie sie zugleich in Bezug auf die grundsätzlichen Anschauungen über die Kunst auseinandergehen. Das ist ein Beweis dafür, daß der Begriff des Stils nur Anspruch auf Gültigkeit haben kann, wenn er mit augenscheinlicher Sicherheit aus den Grundbedingungen des Künstlerischen abgeleitet wird.

Zunächst bedarf es nur einer kurzen Erinnerung, daß der Ausdruck Stil nur auf das Gebiet des Kunstästhetischen anwendbar ist. Es wäre töricht, jener Landschaft, aus der Rembrandt das Motiv zu dem Bilde mit den drei Bäumen nahm, etwa einen ins Drohende, Düstere gesteigerten Stil zuzusprechen oder die Landschaften, die tatsächlich vor dem Auge Claude Lorrains gelegen haben, als ins Glänzende, Sonnige idealisiert zu bezeichnen. Es mag ja vorkommen, daß ein Künstler das vor ihm liegende Stück Natur bereits mit stilisierendem Auge betrachtet; in diesem Falle ist aber das bloße Genießen des Naturästhetischen schon dem künstlerischen Schaffen gewichen. Also bleibt der Begriff des Stils allein dem Gebiete des Kunstästhetischen vorbehalten, was sich ja auch in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes (stilus = Griffel) ausdrückt.

Eine wirkliche Schwierigkeit der Begriffsbestimmung eröffnet sich erst, wenn wir die Stelle im Kunstästhetischen suchen, wo sich der Stil überhaupt geltend macht, also bei Festlegung des Verhältnisses von Kunst und Natur, von Künstler und Wirklichkeit. Es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, auf die seit Aristoteles bestehende Streitfrage „Naturnachahmung oder nicht?" eine neue Antwort zu finden. Mir scheint die Mehrdeutigkeit des Begriffs Nachahmung die Hauptquelle der Meinungsverschiedenheit zu sein. So viel steht fest, und selbst ein Nachahmungsvertreter wie Otto Liebmann [2]) ist weit davon entfernt, dies zu leugnen: daß sich Natur und Kunst zwar verhalten wie Urbild und Abbild, nimmer aber wie Wirklichkeit und Photographie, daß das Auge des Künstlers zwar physiologisch, nicht

aber ästhetisch eine camera obscura ist. Mag also die Kunst immerhin im weitesten Sinne Nachahmung sein, so ist sie auf jeden Fall umbildende Nachahmung. Die Prinzipien aber dieser Umbildung sind eben jenes von Hebbel bezeichnete „Unbegreifliche", das wir unter dem Ausdruck Stil zu befassen pflegen.

Ehe ich mich jedoch zu diesen Prinzipien wende, wird es zweckmäßig sein, Hebbels Stellung zur Nachahmungsfrage kennen zu lernen, vielleicht, daß wir in ihr eine Bestätigung des eben Ausgeführten und weiterhin eine Anleitung für den ferneren Gang unsrer Untersuchung gewinnen.

Um das erste Ergebnis gleich vorwegzunehmen: Hebbel weist von Anfang seiner ästhetischen Betrachtungen an bis noch in seine letzten Tage hinein den Gedanken, daß die Kunst nichts als Nachahmung der Natur sei, weit ab. Es ist deshalb überflüssig, diese Betrachtungen äußerlich-chronologisch wiederzugeben; sie sollen hier vielmehr nach ihrem inneren, sachlichen Zusammenhange dargestellt werden. Da Hebbels ästhetisches System, wenn man mit Scheunert [3]) von einem solchen reden will, durchaus metaphysisch angelegt ist, muß es nicht wundernehmen, wenn auch die Betrachtungen über das Verhältnis von Kunst und Natur einen stark spekulativen Charakter tragen. Immerhin sind auch der rein empirischen Beobachtungen genug, die allerdings gern eine Zuspitzung ins Metaphysische erfahren oder sich umgekehrt als die Pointe eines metaphysischen Apperçus ergeben. Ich will versuchen, beide voneinander zu scheiden, und halte mich zuerst an Hebbels Spekulationen, die er besonders reichlich in den Tagebüchern dem Verhältnis von Kunst und Natur gewidmet hat.

Gleich auf den ersten Seiten des ersten Tagebuchs erscheint der Satz, der das Hauptthema von Hebbels Ästhetik bildet: „Aufgabe aller Kunst ist Darstellung des Lebens, d. h. Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung" [4]). Später bezeichnet er diesen Satz sogar als „das erste und einzige Kunstgesetz" [5]). Kunst als Darstellung des Lebens dürfte auch der konsequenteste Vertreter der Nachahmungstheorie gelten lassen; aber schon bei der Antwort auf die Frage „Wie soll der Künstler das Leben darstellen?" rückt Hebbel weit von jenem ab, indem er nicht antwortet „durch Nachahmung", sondern eben „durch Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung". Dieses Unendliche aber ist die Idee. Denn „alle Kunst verlangt irgend ein ewiges Element. Darum läßt sich auf bloße Sinnlichkeit (von der sich keine unendliche Steigerung denken läßt) kein Kunstwerk basieren" [6]), sondern „in dem echten Dichtergeist muß, bevor er etwas ausbilden kann, ein doppelter Prozeß vorgehen. Der gemeine Stoff muß sich in eine Idee auflösen und diese Idee sich wieder zur Gestalt verdichten" [7]). Das Leben, die Welt, die Natur, die Wirklichkeit oder welche Ausdrücke man sonst finden mag: das alles ist nur bloßer Stoff von unendlicher Ausdehnung, ist nur „Aufgabe", deren „Lösung" die Form ist [8]). Die Natur gibt dem Dichter nur die äußere Gestalt der Dinge, er soll sie innerlich entfalten, beleuchten und die in ihr wohnenden Geister verkörpern [9]). Um zu ihnen zu gelangen (wie Faust zu den Müttern), muß der Dichter gleichsam die äußere Form der Dinge zerschlagen. Daher ist der erste Akt der

Kunst die „vollständige Negation der realen Welt“ [10]), der Erscheinungen, denn nicht anders kann der Dichter zum Urgrund, zur beherrschenden Idee, gelangen. Tut er das, dann erobert er die Welt, wie sie der Feldherr, wie sie der Philosoph erobert, allerdings eben als Künstler, indem er sie in sich aufnimmt und sie wiedergebiert [11]). „Formen heißt gebären“ [12]), also — fügen wir hinzu — nicht nachahmen.

Welche empirischen Schlüsse zieht nun der Theoretiker Hebbel aus diesen metaphysischen Prämissen? Wie erfüllt der Dichter diese mit dem Da- und Sosein der Welt gegebenen ästhetischen Gesetze und Gebote? Wie hat er das Leben darzustellen, ohne es nachzuahmen?

Mit Nietzsche [13]) teilt Hebbel die Ansicht, daß die Natur, künstlerisch abgeschätzt, kein Modell sei. Nietzsche meint: „Die Natur ist der Zufall“, und Hebbel findet, daß im Leben die Charaktere oft in Situationen hineingeraten, die ihnen nicht entsprechen, daß dies aber in der Kunst, vor allem im Drama, nicht vorkommen dürfe; hier müssen „die Verhältnisse aus der Natur der Menschen mit Notwendigkeit hervorgehen“ [14]). Und an anderer Stelle äußert er, daß das Leben in reiner, ungemischter Gestalt kein Vorwurf künstlerischer Darstellung sein könne, „denn es ist nicht zu packen; nur das [ergänze: durch die Idee!] in Bewegung gesetzte“ [15]). Ihm ist eben, mit einem Worte gesagt, die Kunst die Umformung der Natur. Welcher Art nun diese Umformung ist, sagt uns der Aphorismus „Die Kunst ist eine zusammengepreßte Natur“ [16]). Dasselbe behauptet Hebbel auch, wenn er, gegen Julian Schmidt polemisierend, für die Kunst „die Notwendigkeit der Abbreviatur“ zugegeben haben will [17]). Diese Abbreviatur kommt nun auf doppelte Weise zustande. Einmal muß „der Gegenstand in die ihm eigentümlichen Grenzen eingeschlossen“ werden, so daß er „scharfe und ganze Umrisse“ erhält [18]), oder — wie es der Dichter anderswo ausdrückt — es soll „eine abgegrenzte Masse der Grundmaterie in bestimmten Verhältnissen, die durch die Natur gegeben sind, zur Anschauung“ gebracht werden [19]). Zum andern aber ist die natürliche Beziehung des darzustellenden Gegenstandes mit dem allgemeinen Kreise, dem er angehört, auszudrücken. Also Darstellung eines Besonderen mit Beziehung aufs Allgemeine, indem sich eins durchs andre erläutert: das ist Kunst. „Das Detail der Welt geht nicht ins Drama, wohl aber geht das Weltgesetz hinein“ [20]). Darum darf die Kunst auch „nur die für einen Zustand oder eine Individualität bedeutenden Momente“ ergreifen [21]). Weil eben im Besonderen das Allgemeine sich widerspiegelt, hat die Natur in der Kunst (und nur in der Kunst!) den Vorteil, als fertig zu erscheinen [22]). Da es aber keinen Weg zu der Natur der Dinge gibt, der nicht von ihnen zu entfernen schiene [23]), muß umgekehrt jeder Weg, der zu ihnen hinzuführen scheint, in Wahrheit von ihnen entfernen. Dies ist der Weg des Naturalismus, den der Dichter der „Maria Magdalene“ deshalb mit Ernst und Spott bekämpft. Es ist ihm allerdings selbstverständlich, daß der Mensch nichts zeichnen kann, „nicht die ärgste Fratze: sie ist aus der Natur genommen“ [24]). Aber der Naturalismus verwechselt „Naturwahrheit und Naturtreue: jene darf gefordert werden, denn sie liegt im Ganzen, diese nicht, denn sie wäre nur im Detail zu erreichen und ist unmöglich“ [25]).

Also ist die Forderung der Naturtreue ein „banales Prinzip“ [26]), dem der Dichter weder nachgeben soll, will er sich nicht von der Natur der Dinge abdrängen lassen, noch nachgeben kann, wenn er nicht das im Rahmen der Kunst Mögliche verkennt. Der Dichter kann ja gar nicht zur Wirklichkeit zurück, ebensowenig wie der Maler zum wirklichen Blatt und Keim, der Musiker vom Ton zum Wort zurück kann [27]). Für den Künstler gibt es nur zwei Beziehungen zur Natur: entweder unter oder über ihr zu sein. Aber nur der zweite Fall kommt für Hebbel in Betracht [28]). — Wenn aber die Kunst auch über der Natur steht, so ist sie damit noch lange kein romantisches Luftgebilde, das ohne allen Zusammenhang mit der Wirklichkeit, abgelöst über dieser schwebt. Volkelt fordert die Gebundenheit der Kunst an die Wirklichkeit [29]). Ebenso will Hebbel „das Gebilde der schöpferischen Phantasie in einen gewissen Einklang mit der Wirklichkeit“ gesetzt sehen [30]). „Die Kunst soll den Eindruck der Wirklichkeit hervorbringen“ [31]). Doch sehe sie hierin nur eins ihrer Mittel, nie ihren Zweck, „außer auf der alleruntersten Stufe, wo z. B. Ifflandsche Schauspiele und Photographien entstehen“ [32]). Auch Dickens und Berthold Auerbach macht Hebbel die Verwechslung von Naturwahrheit und Naturtreue zum Vorwurf [33]).

So zeigt die Kunst bei Hebbel ein Janusangesicht. Mit dem einen Antlitz schaut sie liebevoll herab auf die Wirklichkeit, der sie den stofflichen Gehalt verdankt, mit dem andern wendet sie sich hinauf zur Idee, die jenem die bildende Form verleiht. Das Reich der Kunst ist ein Zwischenreich zwischen Natur und Geist, und „das poetische Drama kann gar nicht existieren, ohne mit dieser Welt zu brechen und eine andere dafür aufzubauen, ganz gleichgültig, ob es sich in einer Bürgerstube oder einem Königssaal abspinnt“ [34]).

Wir erhalten also als Ergebnis: die Kunst ist auch bei Hebbel nicht Nachahmung der Natur, sondern unendlich viel mehr, nämlich Umbildung der Wirklichkeit und dadurch „Schöpferin einer zweiten Welt“ [35]).

II. Woher schöpft nun der Künstler die Prinzipien jener Umbildung? Liegen sie, wie man zunächst annehmen könnte, durchaus in seiner Willkür? Oder sind vielleicht die Gesetze der Wirklichkeitsumbildung zwar präventiv in ihm vorhanden, ihre Anwendung aber seiner Willkür entrückt? Sind es wohl gar Prinzipien, die allein in dem jeweiligen Stoffe liegen und den Künstler mit stummer Drohung zum Gehorsam zwingen? Kurz gesagt: ist der Stil ein rein subjektives oder ein rein objektives Umbildungsprinzip oder vielleicht eine höhere Synthese aus beiden?

Ehe wir auch hier wieder Hebbels Antwort auf diese Fragen vernehmen, müssen wir von der ästhetischen Wissenschaft hören, wie sie sich in ihren wesentlichsten Vertretern zu dem Begriffe des Stils im allgemeinsten Sinne stellt. — Schon Goethe [36]) versucht, von der bisherigen Behandlung unbefriedigt, sich selbst über den Stil Klarheit zu verschaffen, und stellt in Anlehnung an das Verfahren des bildenden Künstlers die Steigerung: Nachahmung, Manier, Stil fest, die der Folge der Kräfte: Anschauung, Gemüt, Erkenntnis entspricht. Allerdings muß schon Goethe, wie nach ihm noch mancher andere, zugeben,

daß auf diesem Gebiete die Unterschiede fließend sind. Indes erkennt man deutlich, worauf es ihm ankommt: er sieht zwar in der künstlerischen Nachahmung nicht ein „Im-Staube-Liegen vor petits faits", ebensowenig wie ihm Manier nur als ein rohes Vergewaltigen der Dinge erscheint [37]), aber er findet in beiden auch nicht das Höchstmögliche geleistet. Dies tut erst der Stil, der auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge ruht, der also, fügen wir hinzu, weder bloß im Objekt der künstlerischen Darstellung, noch allein in der Individualität des Künstlers begründet ist, sondern dem Wesen der beides umfassenden Kunst entfließt. — Es ist vielleicht zu bedauern, daß die spekulative Ästhetik der Folgezeit nicht an Goethes gerechte und weitherzige Definition anknüpfte, sondern sich mehr an die heftigen, strengen Forderungen hielt, die Schiller in dem ja in vieler Beziehung grundlegenden Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung" aufstellt. Trotz mancher Einschränkungen, Ermäßigungen, sogar gegenteiliger Behauptungen reicht er doch dem naiven Dichter als dem, der aus der Natur herausdichtet, den Preis. Diesen Unterschied des Naiven und Sentimentalischen benutzt nun Schelling [38]), um daraus den Gegensatz von Stil und Manier abzuleiten, denn „die bloß empirischen Theoretiker befinden sich in nicht geringer Verlegenheit, wenn sie den Unterschied von Stil und Manier erklären sollen". Schelling sieht in der Einbildung [d. i. Hineinbildung] des Unendlichen ins Endliche, des Allgemeinen ins Besondere, die dem naiven Künstler eigentümliche Art der Darstellung, den Stil. Der sentimentalische Dichter dagegen bildet das Endliche ins Unendliche, er hat Manier. Um die Unhaltbarkeit der Schellingschen Spekulation zu erweisen, braucht bloß bemerkt zu werden, daß bei ihm der Unterschied von Stil und Manier mit dem des Erhabenen und des Schönen zusammenfällt. Es braucht nicht erst an die Überstiegenheiten seiner Kunstphilosophie erinnert zu werden. Sicher ist, daß dieser so deduzierte Stilbegriff die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers überhaupt nicht berücksichtigt.

Schon jetzt könnte Hebbels gedacht werden. Es sei nur an die teilweise fast wörtliche Übereinstimmung gemahnt, die zwischen ihm und Schelling von Neumann und Scheunert [39]) festgestellt worden ist. Doch bleibe das der zusammenhängenden Darstellung aufbewahrt.

Mehr als Schelling bleibt Hegel [40]) in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik" der Wirklichkeit zugewandt. Er hat deutlich erkannt, daß es sich bei Gewinnung des Stilbegriffs um das Verhältnis des Subjektiven und des Sachlichen der Darstellung handelt. Jenes betont die Manier, dieses der Stil; erst die Originalität, d. i. wahre Objektivität, schließt beides ohne Rest zusammen. Ganz im Geiste seines Meisters verfährt Fr. Theodor Vischer [41]), wenn er subjektiven und objektiven Stil unterscheidet. Dieser entspricht der Hegelschen „Originalität", während jener nur eine, obgleich berechtigte, Manier ist. Es handelt sich hier eben um Ausdrücke, die auch promiscue gebraucht werden können [42]). Zweierlei läßt sich aus den reichen und tiefen Ausführungen Vischers sowohl in seiner Ästhetik als auch in den späteren Vorträgen über „Das Schöne und die Kunst" feststellen. Das eine läßt sich am besten mit Vischers eignen Worten wiedergeben [43]):

„Ein Künstler, der Stil hat, erfaßt den Gegenstand in seinem Mittelpunkt und legt in ihn die Gewaltigkeit, die in ihm selber lebt; er scheidet das Unwesentliche, Kleine, Zufällige aus und stellt die wesentlichen Züge in großen Bahnen und mit festen markigen Strichen vor Augen. Seine Auffassung ist weitgespannt und fähig, vielerlei, Dinge von sehr verschiedener Art zu ergreifen. Die von ihm geschaffenen Werke haben nicht den Beigeschmack einer zufällig individuellen Richtung." Das andere folgt unmittelbar aus diesen Sätzen. Stil im höchsten Sinne ist nämlich nur möglich, wenn Stoff und Künstler eine gewisse Verwandtschaft miteinander haben. Somit entsteht Manier am Stile, wenn ein Meister Stoffe ergreift, die seiner Phantasie nicht liegen [44]). Wie richtig diese Beobachtung ist, wird sich noch weiterhin zeigen. Eduard von Hartmanns Ausführungen [45]) über den Stil fassen diesen hauptsächlich als einen durch die Gliederung der Künste gegebenen, also schon engeren Begriff, und erst in zweiter Linie als eine Möglichkeit der Produktionsweise überhaupt auf. Immerhin scheint auch Hartmann im Stile mehr ein objektiv Notwendiges als eine subjektive Willkür künstlerischen Schaffens zu sehen.

Zusammenfassend läßt sich von den Vertretern der spekulativen Ästhetik sagen, daß sie das Phänomen des Stils richtig im Verhältnis des Objektiven zum Subjektiven des Kunstwerks finden, daß aber ihre Forderungen der Wirklichkeit gegenüber zu hochgespannt sind und daß sie vor allem der komplizierten Persönlichkeit des umbildenden Künstlers nicht genügend gerecht werden. Kein Wunder, da doch ihre Ästhetik durchaus Gehaltsästhetik ist!

Diese Vernachlässigung der künstlerischen Individualität tadelt bereits Kirchmann [46]) als erster Vertreter einer mehr empiristischen Ästhetik. Bei ihm ruht der Stil auf der Persönlichkeit des Künstlers, die, durch Zeit, Land, Anlagen und Tätigkeit beeinflußt, ein bestimmtes Element des Stoffes betont und von da aus dem Ganzen Einheit und harmonische Durchführung verleiht. Sehr nahe steht ihm hierin Lotze [47]), der vor dem Kunstwerk das Bewußtsein haben will, daß es „ein vom Geist erzeugtes Gegenbild" sei. Dieser Geist legt dem Schaffen der Natur seine Stimmungen, Sinnesarten oder Ziele unter und schält durch seine charakteristische Idee die Einzelheiten zu, auf diese Weise dem Kunstwerk Stil verleihend. In noch höherem Maße tritt Köstlin [48]) für die Persönlichkeit des Künstlers ein, indem er Stil geradezu für die charaktervolle Eigentümlichkeit des Schaffens erklärt. Daher kommt bei ihm, wie schon bei Kirchmann, nur den bedeutenden Künstlern Stil zu. Dabei ist aber der Stil noch lange nicht individueller Willkür überlassen, denn er ist ja nichts anderes als die bestimmte Durchführung dessen, was in einem Kunstwerk und seiner Kunstart das Wesentliche ist, durch alle seine einzelnsten Momente hindurch. — Die mit Fechner einsetzende psychologische Ästhetik ist im allgemeinen gewillt, das Wesentliche des Stils mehr in der Persönlichkeit des Künstlers zu suchen, ohne deshalb in blinde Begeisterung für Manier und Willkür zu verfallen. Ich erinnere hier nur an Fechner, Lange, Große, J. Cohn, Liebmann, Roetteken, Volkelt [49]). Nietzsche wäre hiervon auszunehmen. Bei ihm ist, gemäß seiner ganzen Geistesrichtung, der subjektiven Seite des künstlerischen Schaffens ein Anteil

eingeräumt, der das Objektive fast zu erdrücken droht [50]). Immerhin wird sich im Laufe der Untersuchung verschiedenfach auf seine Ansicht zurückkommen lassen.

Trotz aller Wandlungen also, die der Begriff des Stils in den verschiedenen Zeiten und Köpfen erlebt hat, ist ihm doch dies wesentlich geblieben, daß er deutlich das Prinzip der künstlerischen Umbildung bezeichnet, ein Prinzip, das weder bloß im Stoff noch allein in der Subjektivität des Künstlers begründet ist, sondern im Wesen der Kunst liegt.

Wir hatten vorhin Hebbel mit unsrer Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Natur in Übereinstimmung gesehen. Es würde für den Fortgang der Untersuchung von fördernder Bedeutung sein, wenn wir die Gewißheit hätten, daß der eben festgelegte allgemeinste Stilbegriff Hebbels ästhetischen Ansichten nicht zuwiderliefe. Daß damit ein gerechteres und feineres Verständnis für Hebbels Stil überhaupt und für den in Frage kommenden Typus im besonderen ermöglicht wird, versteht sich von selbst. Suchen wir uns daher diese Gewißheit zu verschaffen!

Schon mehrmals, zuletzt bei der Erörterung von Schellings Stilbegriff, ist Hebbel als metaphysischer Ästhetiker bezeichnet worden. Daran haben wir vor allem zu denken, wenn wir uns seiner Ansicht über das Wesen des Stils zuwenden. Er hat sie, im Gegensatz zu vielen andern ästhetischen Begriffen, keiner ausführlichen Darlegung unterzogen, wie er überhaupt den Ausdruck Stil selten in dem allgemeinsten Sinne, sondern meistens als Sprachstil gebraucht, so besonders in der Abhandlung „Über den Stil des Dramas“ [51]) und an vielen anderen Stellen [52]). Deshalb hat er aber nicht versäumt, sich selbst über diese allgemeinsten Prinzipien künstlerischer Umbildung Rechenschaft abzulegen, dabei die Sache zuweilen mit dem ihr eigentümlichen Namen bezeichnend.

„Was Stil in der Kunst ist, das begreifen die Leute am wenigsten“, sagt er im Hinblick auf das Sichauswirken der Idee in der Tragödie [53]). Er meint also: niemand sieht, daß das Ganze des Kunstwerks von einem einheitlichen Gedanken beherrscht und getragen wird, der sich in allen seinen Gliedern zeigt, wenn auch in jedem von einer andern Seite. Das Kunstwerk steht ihm gleichsam unter der Herrschaft eines künstlerischen Gesetzes, sowohl in seinen Haupt- als auch in den Nebenzügen. An andrer Stelle [54]) erscheint ihm dies Gesetz als der letzte hohe Zweck des Werkes, den so wenige Schriftsteller erreichen, weil sie unfähig sind, ihm die nebenbei erreichbaren, näheren und kleineren Zwecke zu opfern. Gerade dieser Satz zeigt deutlich, was Hebbel unter Stil versteht: die „Konsequenz der Hauptidee oder jener Vorstellung, die die ganze Erfindung und Komposition definiert“ [55]). Er findet, daß er in dieser Forderung des Stils mit den Meistern der tragischen Kunst übereinstimme, nämlich „das minder Wesentliche dem Wesentlichen zu opfern“ [56]). Im Gegensatz zu Nietzsche [57]) fordert Hebbel nicht etwa ein ungeheures Heraustreiben der Hauptzüge, so daß die andern darüber verschwinden, sondern die unendliche Idee, die in dem endlichen Ganzen wirksam ist, bringt schon von selbst das nötige harmonische Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenzügen hervor.

Es wäre aber weit gefehlt, wenn man Hebbels Stilbegriff nur aus dem Objektiven der Darstellung abgeleitet finden wollte. Vielmehr zeigen zahlreiche Stellen, daß gerade das vollendete Kunstwerk der subjektiven Färbung nicht entbehren dürfe, denn „Dichten heißt nicht Leben-Entziffern, sondern Leben-Schaffen“ [58]). Spottend verwehrt sich Hebbel dagegen, daß man oft „vom Künstler eine Interesselosigkeit verlangt, die den geistigen Zeugungsakt so unbedingt aufheben würde, wie die völlige Gleichgültigkeit gegen ein Weib den physischen“ [59]). Ja, das wahrhaft Subjektive ist ihm eigentlich nur eine andere Art des Objektiven, es erweitert die Natur, indem es die Erscheinungen ausspricht, die nur im Kreis einer bestimmten Menschennatur vorkommen können [60]). Freilich dürfen hier Zustände nicht als Natur gelten wollen. Hebbel kannte seine Schwäche nach dieser Richtung hin nur zu gut [61]).

Wir können zusammenfassend sagen: auch Hebbel sieht im Stil das oberste Prinzip des künstlerischen Schaffens, ein Prinzip, das ebensosehr durch den Stoff, wie durch die Individualität des Künstlers bedingt, also notwendig im Wesen der Kunst begründet ist.

Vielleicht könnte hier noch die Frage aufgeworfen werden: ja, hat denn Hebbel überhaupt Stil?, denn daß er davon redet, ihn beansprucht, wäre ja noch kein Beweis, daß nicht das Gegenteil der Fall sei! Sehen wir doch gerade bei diesem Künstler, wie weit zuweilen Theorie und Praxis — oft zu dieser Glück — auseinanderklaffen. Nun, ich meine, daß diese Frage heute überflüssig ist. Wir wissen, daß kein großer Künstler ohne Stil sein kann; auch Hebbel hätte sich nicht seinen Platz in der Literatur erobert, wenn seine Schöpfungen im eigentlichen Sinne des Worts stillos wären. Daß dies so spät geschah, liegt nicht am Mangel eines, sondern an der Eigenart seines Stils, dessen Charakterisierung ich mich jetzt zuzuwenden habe.

III. Was ist das Eigentümliche an Hebbels Stil? Gerade wenn wir eine kurze, unzweideutige Antwort auf diese Frage geben wollen, zeigt sich das Ungenügende der üblichen Stilunterschiede. Denn schon eine flüchtige Überlegung sagt uns, daß mit den Schlagwörtern realistisch oder idealistisch die Sache nicht abgetan ist. Volkelt [62]) weist allein drei verschiedene Bedeutungen des ästhetischen Begriffs „realistisch“ nach, die unter drei grundverschiedenen Gesichtspunkten entspringen. Der Naturalismus wollte allerdings Hebbel nur als den großen Realisten und somit als Eideshelfer seiner Sache gelten lassen. Der erste Abschnitt dieses Teils zeigt, daß dies mit Unrecht geschah. Wenn es sich darum handelt, Hebbels besonderen Stil festzustellen, ist es vielmehr zunächst nötig, einen bestimmten Gesichtspunkt dafür zu finden. Nicht umsonst ist das Wesen des Stils so eingehend entwickelt worden. Wir brauchen nur den Hauptpunkt zu wiederholen, und der gesuchte Gesichtspunkt ist gefunden. Die Kunst war also Umbildung der Wirklichkeit, der Stil das Prinzip dieser Umbildung. Vergleichen wir nun die Welt der Wirklichkeit mit der des Kunstwerks, so sind zwei Fälle möglich. In dem einen unterscheidet sich die Welt des Kunstwerks nicht in erheblichem Maße von der Wirklichkeit, so daß man gleichsam bequem aus ihr ins Kunstwerk hinüberwandeln kann. Die

Menschen, die Tatsachen, die menschlichen und außermenschlichen Vorgänge eines solchen Kunstwerks könnten jederzeit in der Wirklichkeit genau so oder doch nicht viel anders, d. h. nicht viel kleiner angetroffen werden. In dem andern Falle dagegen handelt sichs um eine Welt, in der ganz andere, viel tiefere und gewaltigere Kräfte wirksam sind, um eine Welt, die sich in Menschen, Vorgängen und deren Bedeutung fühlbar von der Wirklichkeit unterscheidet und sich hoch über die Natur erhebt. Volkelt gebraucht für den ersten Fall den Ausdruck „Tatsachenstil", während er im zweiten den „steigernden oder potenzierenden Stil" angewandt findet. Auf eine reichere Charakterisierung beider Stile darf ich verzichten, indem ich auf die betreffenden Ausführungen bei Volkelt verweise [63]).

Im Hinblick darauf eile ich vielmehr zum eigentlichen Thema dieser Arbeit, wie es im Titel angegeben ist. Ich behaupte nämlich, daß die Tragödie Hebbels durchaus unter der Herrschaft des steigernden Stils steht. Es liegt mir nun ob, diese Behauptung zu begründen und — im zweiten und wichtigsten Teile der Untersuchung — zu beweisen.

Wie schon Volkelt bemerkt, ist die Ästhetik der spekulativen Philosophie grundsätzlich auf den potenzierenden Stil angelegt. Die angeführten Erklärungen Schellings, Hegels, Vischers und Hartmanns bestätigen dies. Die enge Verwandtschaft von Hebbels Ansichten mit denen der metaphysischen Ästhetik legt die Vermutung nahe, daß auch in Bezug auf den steigernden Stil eine Übereinstimmung bestehe; handelt sichs doch beim potenzierenden Stil besonders darum, den „metaphysischen Untergrund des Lebens" herauszuarbeiten [64]). Die ganze Kunstphilosophie Hebbels, wie wir sie bei Scheunert systematisch dargestellt finden, drängt ja geradezu nach dem potenzierenden Stile hin. Und ergänzend wird man es hier schon vorausnehmen können, daß ein Dichter, der „in den Dingen nicht die Dinge selbst, sondern immer nur die Symbole der Natur oder der Geschichte" erblickt [65]), es nur schwer zu jener Annäherung an die Wirklichkeit bringen wird, die der Tatsachenstil erfordert [66]). Kurz gesagt: aus Hebbels ästhetischer Theorie ergibt sich die Handhabung des steigernden Stils für seine Dichtung mit Notwendigkeit.

Dies hat er auch verschiedenfach selbst eingestanden. Steigerung ist ihm geradezu die „Lebensform der Kunst" [67]). Bei der Arbeit am „Schnock" macht er die Erfahrung, daß der Mensch sich nicht allein lieber, sondern auch leichter einen Vergrößerungsspiegel als einen verkleinernden baue, da es dort bloß ein Ausdehnen gilt [68]). Diese Steigerung bezieht sich zunächst auf die Menschen seiner Dramen, denn die Charaktere sollen den Blitzstrahl des Schicksals an sich ziehen [69]). Der aber schlägt mit Vorliebe in hohe Bäume. „Nur übermäßige Leiber und unendliche sind stets verhaßt den Göttern" [70]). Aus diesen Forderungen heraus erklärt sich die großartige Einseitigkeit von Hebbels Charakteren [71]). Es liegt gar nicht in Hebbels Absicht, eine allseitige Steigerung seiner Gestalten zu versuchen. Damit ist nicht gesagt, daß sich seine Menschen vielleicht nur in einer, ihrer Haupteigenschaft von den gewöhnlichen Menschen unterschieden; ganz gewiß nicht. Ihr ganzes Wesen, ihr Denken, Fühlen und Wollen ist potenziert, nur eben ein Teil dieses Wesens, eine Seite ihres Cha-

rakters ganz besonders über die übrigen hinausgesteigert. — Welche von den verschiedenen Seiten eines Charakters muß denn gesteigert werden und warum? Die vollständige Antwort auf diese Frage ist in Hebbels Auffassung des Tragischen enthalten. Ausführlich darüber zu reden, würde über den Rahmen vorliegender Arbeit hinausfallen. Es genügt, auf Scheunert und Krumm[72]) hinzuweisen und hier nur noch an folgendes zu erinnern.

Jedes Individuum ist ein Abfall vom Universum. Die Strafe dieses Abfalls ist der Tod, der den einzelnen wieder ins Universum zurückreißt. Dies ist allgemeines Menschenschicksal[73]). Tragisch wirkt dies Schicksal erst dadurch, daß ein Individuum durch Maßlosigkeit und Überhebung sich weiter als jedes andere vom Universum entfernt und dann in einem um so tieferen Sturze dem Weltgesetz zum Opfer fällt. Will nun der Dichter das ewige, unabänderliche Walten dieses Gesetzes darstellen (und das ist ja die Aufgabe des Tragöden)[74]), so kann er das einzig dadurch, daß er seinen tragischen Charakteren den Stempel der Maßlosigkeit und Überhebung aufprägt[75]). So fordert z. B. die sittliche Idee, den Menschen nie zum Ding zu machen[76]). Sowohl Holofernes als auch Herodes überheben sich dieser Forderung und werden deshalb von ihrem tragischen Schicksal ereilt. Bei beiden liegt die Maßlosigkeit in dem Tyrannischen, Despotischen ihres Wesens. Nach dieser Richtung hin muß also die Steigerung gehen, wenn ihr Schicksal als die Silhouette Gottes[77]), d. h. der sittlichen Idee erscheinen soll. Ich möchte sagen: Hebbels Gestalten erheben sich vor uns auf dem Kothurn der tragischen Idee.

Doch nicht allein aus Hebbels ästhetischen Theorien, sondern auch aus seiner ganzen dichterischen Individualität heraus ergibt sich für seine Kunst das Streben nach dem potenzierenden Stile. Glühende Phantasie und energischer Vernunftwille treten unter seinen Geisteskräften besonders hervor und formen sein Leben und seine Dichtung. In hartem Kampf um seine Existenz als Mensch und Dichter steigert diese Phantasie sowohl die guten als auch die schlechten Seiten bei Freund und Feind, auf diese Weise seinem Willen Angriffspunkte schaffend. Emil Kuh erscheint ihm einst als der verkörperte Undank, und er selbst fühlt in sich den ungeheuern Jammer eines Lear[78]). Sah Hebbel schon das alltägliche Leben leicht mit steigerndem Blick an, wieviel mehr, wenn ihn das Schaffensfieber ergriff und dem Dichter alle Dinge zu phosphoreszieren begannen[79]), wenn ihm zu Mute war, als ob er die Feder statt in Tinte, unmittelbar in Blut und Gehirn eintauchte[80]). Dann trat bei ihm jener Zustand ein, den Nietzsche[81]) so lebendig nachzufühlen versteht, jener Zustand, aus dem heraus der Schöpfer seinen Geschöpfen den Stempel der eigenen Größe gebieterisch aufdrückt.

Nach dem eben Ausgeführten könnte es scheinen, als ob Hebbel mit dem steigernden Stil nur die Gestalten seiner Tragödie getroffen habe. Es genügt, auf Volkelts anschauliche Charakterisierung zu verweisen[82]), um einzusehen, daß mit der Steigerung der Personen ja nur das eine Gebiet des potenzierenden Stils beschrieben ist und daß in einer durch ihn erhöhten zweiten Wirklichkeit auch die Handlung

und was unter ihr begriffen wird, eine entsprechende Potenzierung erfährt. Dies wird weiterhin noch klar werden.

Wir sehen also, wie in Hebbel sowohl der Mensch als auch der Denker und Dichter mit Notwendigkeit zum steigernden Stile hintreibt als dem ihm gemäßen Ausdruck seiner Persönlichkeit.

Indem ich nun darangehe, die verschiedenen Richtungen des potenzierenden Stils bei Hebbel aufzuzeigen, beschränke ich mich auf die sieben Tragödien, die dem Dichter seine Stellung in der Literaturgeschichte sichern, weil er in ihnen das Tiefste und Reifste seiner Kunst niedergelegt hat. Es sind dies „Judith", „Genoveva", „Maria Magdalene", „Herodes und Mariamne", „Agnes Bernauer", „Gyges und sein Ring" und „Die Nibelungen". Von ihnen hat „Maria Magdalene" zunächst auszuscheiden, da sie offenbar im Tatsachenstil gehalten ist. Gerade aber bei der Betrachtung des Hebbelschen Tatsachenstils, die dem letzten Teile dieser Arbeit vorbehalten ist, wird sich zeigen, daß ihn der Dichter nicht so beherrschte wie seinen Gegensatz, so daß sich daraus die Bestätigung der anfänglichen Behauptung ergeben wird: Hebbels eigentümlicher Stil ist der potenzierende.

Welcher Art ist nun dieser potenzierende Stil, und wie zeigt er sich in den Tragödien Hebbels? Auf zwei Wegen läßt sich diese Frage beantworten. Entweder nimmt man die genannten Werke in chronologischer Folge durch, stellt bei jedem einen bestimmten Stiltypus fest, beschreibt ihn und seine Ausstrahlungen und gewinnt so das gesuchte Ergebnis — oder man geht von einer Anzahl Typen des steigernden Stils aus, analysiert sie und zeigt an den Beispielen der Tragödien, daß und wie sie der Dichter angewandt hat. Beim ersten Weg läuft man Gefahr, die reiche Gestalten- und Tatsachenwelt des Kunstwerks unter der gewaltsamen Schablone eines einzigen Typus anzusehen, indem man die Forderung von der Einheitlichkeit des Stils [83]) zu früh berücksichtigt und dann den Abweichungen gegenüber ungerecht wird. Der zweite Weg ermöglicht größere Unbefangenheit der Beobachtung dadurch, daß er jene Forderung der Stileinheit zunächst außer Betracht läßt, in der Erwartung, sie werde sich schon zur rechten Zeit an rechter Stelle vernehmen lassen. Ich beschreite daher den zweiten Weg. Bemerken muß ich noch, daß durch die folgenden Steigerungstypen der Stilreichtum der Hebbelschen Tragödie natürlich nicht erschöpft wird, da ich mir bewußt bin, daß in dem beschränkten Umfang einer derartigen Untersuchung nur die wichtigsten Richtungen der Potenzierung behandelt werden können.

B.

I. 1. Gleich in Hebbels Erstlingstragödie tritt uns ein bezeichnender Typus seines potenzierenden Stils entgegen: die Steigerung ins Kolossalische. Ich meine damit jene besondere Art des Erhabenen, wo der gewaltige Inhalt vermöge der in ihm wirkenden Fülle und Kraft die ihn umfangende Form zu übermenschlich-großen, ungeschlachten Gebilden von imposanter Wucht und Hoheit, aber zugleich auch voller Unruhe und stürmender Leidenschaftlichkeit auftreibt. Holofernes

und Judith erheben sich ebenso gewaltig über ihre Umgebung, wie Michelangelos Kolossalstatuen die Schöpfungen seiner Zeit überragen. Jene übermenschlichen Gestalten scheinen kühnen Arms nach den Sternen zu greifen und dabei doch mit dem Innersten ihres Wesens allem Irdischen verwandt und verwachsen zu sein. Gerade die tiefsitzenden Wurzeln des Holofernes betont Hebbel als einen charakteristischen Unterschied, der zwischen seinen und Grabbes Kolossalfiguren bestehe [1]).

Das Kolossalische des Feldhauptmanns offenbart sich vor allem in der Unersättlichkeit seiner Gedanken und seines Willens. Dieser Wille kennt weder die Furcht vor andern noch die Furcht vor sich selbst: die Sünde [2]). Für seine Größe gibts nur eine Grenze: den Zweifel, und er zweifelt an allem, was er nicht befehlen kann [3]). Daher ist seine Verehrung, soweit bei ihm davon die Rede sein darf, nur die Anerkennung, daß vielleicht noch Stärkere als er vorhanden seien. Je mehr er aber dieses unersättliche Selbst steigert, desto einsamer fühlt er sich, denn „die Größe muß sich selbst damit bezahlen, daß sie keine Größe mehr kennt" [4]). So ist der Zustand des Holofernes nach der einen Seite hin jene grenzenlose Langeweile, jene Blasiertheit, die der jenseits von Gut und Böse stehende fleischgewordene Egoismus fühlen muß. In dieser Einsamkeit hungert er nach einem seiner würdigen Feinde, damit — er ihn vernichten könne [5]). Es wird ihm zum tragischen Schicksal, daß ihm dieser Feind von einer Seite naht, wo er ihn nie vermutet hätte, daß er, Holofernes, sich zu hoch übers Menschliche ins Unmenschliche erhob und das Menschliche, das er zum Ding und Spielball seiner Launen machte, ihn stürzt. Kolossalisch wie der Wille ist auch das Leibliche an diesem Riesen. Eine Löwin hat ihn gesäugt, in seinen Armen hat er einen Löwen zusammengedrückt [6]). Er setzt sich den Gefahren der Schlacht ebenso kühn aus wie denen des Gelages [7]), legt sich neben den Feind auf den glühenden Rost [8]), und als er sich im Traume selbst verwundet, ruft er lachend dem Kämmerer zu: „Laß laufen, mich kühlts!" [9]). — Diese Steigerung des Holofernes ins Kolossalische erreicht der Dichter auch mit durch das ganze Auftreten seines Helden. Was Hebbel von einem dramatischen Napoleon fordert [10]), hat er gleich im 1. Akt seiner ersten Tragödie erfüllt: er hat seinen Helden durch „ein Gewitter von Taten" gezeichnet [11]). Das muß denen gegenüber bemerkt werden, die in Holofernes immer nur einen „großmauligten Prahler" erblicken wollen [12]). Wir sehen den Feldhauptmann ganz im Sinne seiner individualistischen Philosophie mit Menschen und Menschenleben spielen und Taten tun oder wenigstens veranlassen, bei denen er ebenso seine Kraft wie seinen Witz zeigen kann. — Das Kolossalische dieser Gestalt weist nun besonders noch zwei charakteristische Züge auf; ich möchte den ersten als eine erhabene Starrheit, den zweiten als eine wilde Ironie bezeichnen. Jener fällt leicht in die Augen, wenn wir die Entwicklung des Kolosses verfolgen, wie sie der 1., 4. und 5. Akt zeigt. Man bemerkt da sofort, daß es dem Charakter des Holofernes an jeder inneren Entwicklung fehlt. Er tritt gleich im 1. Akt fix und fertig vor uns hin, und im Verlaufe der Handlung ereignet sich nichts, was ihn in Meinungen und Taten von Grund aus umbilden könnte. Einmal, in der Unterredung mit Judith im

5. Akt, sagt er allerdings zu ihr: „Ich freue mich, etwas Neues zu hören." Und sie sagt ihm wirklich etwas Neues, nämlich die Tragik seiner Persönlichkeit, daß seine Kraft sein Feind geworden ist [13]). Aber diese Einsicht bleibt ihm verschlossen, also auch die Möglichkeit einer inneren Wandlung. In dieser Hinsicht steht Holofernes unter allen Gestalten Hebbels einzig da. Hat es doch nach des Dichters ästhetischen Anschauungen die Kunst nur mit dem Werden zu tun [14]), und erkannte doch Hebbel in dieser entwickelnden Charakteristik gerade das ihn von Schiller trennende Moment [15]). Der Holofernes des 1. Aktes ist, sogar in den Kraftausdrücken, die er im Munde führt, auch im 5. Akt der gleiche: hier wie dort sehnt er sich nach einem würdigen Gegner, fühlt er sich als den Gott, den die Menschheit aus sich herausgebären muß. Aber dieses Kolossalische würde leblos bleiben, wenn es nicht anderseits in eine wilde, wüste Ironie hinaufgesteigert wäre. Mit dieser Ironie begegnet Holofernes seiner Umgebung, die ihn fürchtet und bewundert, auch Judith, auch Nebukad Nezar, den er verachtet und dem er doch dient, und — deshalb — auch sich selbst. Die Welt steht gleichsam wie eine ungeheure Fratze vor ihm, die seinen Zorn, aber auch sein Lachen reizt, so daß er seine Gedanken jauchzend über sie hinausschleudert, die ihn doch mit aller Erdenschwere so an sich fesselt, daß er am liebsten den Strom des Lebens und des Todes in einem Rausche sich durchfluten fühlt [16]). — Und von kolossalischer Erhabenheit wie die Gestalt dieses Übermenschen ist auch seine Sprache. Kurz und knapp, oft epigrammatisch zugespitzt, weiß sie den Soldaten zu befehlen und dann wieder in weitausgesponnenen Monologen im Hochgefühle gesteigertsten Lebens zu schwelgen. Als sich nun gar die Unersättlichkeit des Eroberers an der düsterglühenden Schönheit Judiths entzündet, da türmt diese Sprache die leuchtende Größe ihrer Bilder zu unheimlicher Kolossalität empor: „den Holofernes töten; auslöschen den Blitz, der mit dem Weltbrande droht; eine Unsterblichkeit im Keim ersticken ..." [17]) und weiterhin den gewaltigen Ausbruch von den Worten an „Kraft, Kraft!" bis zu dem „Kniet nieder, denn ich bin Euer Gott!" [18]). Wie ein verzehrendes Feuer bricht Holofernes durch die Nacht dieser Tragödie [19]); nur eine Macht, kolossalisch wie er selbst, kann diese Flamme auslöschen.

So ist denn auch Judith ganz ins Kolossalische hinaufgesteigert. Ihr Wesen ist durchaus Erhabenheit [20]), aber trotz der Furchtbarkeit ihrer Tragik weniger einseitig, sondern reicher, menschlicher als das des Holofernes. Dies liegt vor allem daran, daß der Dichter sie uns nicht gleich fertig in ihrer Heldengröße hinstellt, sondern erst nach und nach auf analytische Weise die Wurzeln dieses kolossalischen Charakters bloßlegt. Daher bleibt sie auch unserm Verständnis weit weniger fremd als ihr Gegenspiel, und an dem Wege, den sie innerlich zurückgelegt hat, ermessen wir schaudernd und bewundernd ihre seelische Größe. Schon der vierzehnjährigen Braut sind erhabene Gefühle nicht unbekannt; es kostet ihr Überwindung, die Schwiegermutter Mutter zu nennen, weil ihre eigne Mutter das im Grabe fühlen und es ihr weh tun müsse [21]). Aber erst unter dem Eindruck ihrer Brautnacht [22]) und der sechsmonatigen Ehe mit Manasses entwickelt sie sich angesichts eines unlösbaren Schicksalsrätsels zu der Kolossalfigur, die im 2. Akt

auftritt. Auf der einen Seite ihre Sinnlichkeit und Schönheit betrachtend, auf der andern ihr geheimnisvolles Geschick sehend, trägt sie über drei Jahre lang dies Geheimnis mit sich umher. Aber diese ganze Zeit hindurch hat sie in sich nach einer Einheit dieses Zwiespalts geforscht, hat sie ihr Inneres durchwühlt nach dem letzten Grunde ihres Schmerzes. Wie Holofernes in unersättlichem Eroberungsdrange sich Menschen und Länder unterwirft, so hat Judith ihr eigenes Innere über alle Grenzen erweitert, bis sie in Gott untergetaucht, in den Ewigen hineingesprungen ist, „wie Verzweifelnde in ein tiefes Wasser“ [23]). Ist bei Holofernes vor allem das Stoffliche, so bei Judith das Geistige ins Kolossalische hinaufgetrieben. Beides muß einander anziehen, beides aber auch einander vernichten. Das unterdrückte Sinnliche bringt Judith zu Fall und das mangelnde Geistige Holofernes, gemäß dem Hebbelschen Axiom: „In der Tragödie darf niemand fallen als durch sich selbst“ [24]). Diese Gedanken nimmt der Zuschauer schon in dem Gespräch Judiths mit Ephraim, gegen dessen Kleinheit sich ihre Hoheit wuchtig abhebt, der ferneren Entwicklung voraus, die mit dem Worte Judiths „Ich möcht ihn sehen! (für sich) Was sagt ich da?“ [25]) beginnt und mit den Volksszenen des 3. Aktes ihren vorläufigen Abschluß findet. Bisher sahen wir nämlich, wie Judith mit etwas Vergangenem kämpfte, wenn es auch zukunftdeutend über ihre Schulter sah. Jetzt aber tritt die Gegenwart mit einer maßlosen Forderung an sie heran, gleichsam mit einer Fackel das Dunkel ihres Schicksals aufhellend [26]): der Herr hat sie als Opfer für sein Volk aufgespart. Mit der Gewißheit dieser für ein Weib übermenschlichen Aufgabe [27]) tritt sie im dritten Akt vor das Volk, und sie, die schon in ihrer engen Kammer riesenhaft dachte und fühlte, wächst vor dem Hintergrund des kleinmütig-verzagten Volkes zu noch erhabenerer Heldengröße empor. Wie sie ihren Gott dem niedrigen Zerrbild der Volksgenossen entgegensetzt, wie ihr ganzes Wesen dem Wunderbaren, Überwältigenden in der Szene mit dem blindstummen Daniel entgegenschwillt, bis sie den Weg zur ungeheuern Tat antritt und man gleichsam die Wolkenschatten des Schicksals auf ihr erhobenes Haupt sinken sieht: das ist von kolossalischer Wucht und Wirkung. Ich darf darauf verzichten, auch für die letzten zwei Akte diesen Nachweis zu führen. Der Zwiespalt in ihrem Innern, den sie unmittelbar vor ihrer heroischen Aufgabe geschlossen wähnte, klafft nach der Tat wieder auseinander, gleich einem Abgrund, in den sie rettungslos versinkt: „Nichts trieb mich als der Gedanke an mich selbst. O, hier ist ein Wirbel!“ [28]). Kolossalisch ist Judiths Überhebung, kolossalisch ihr Fall; so schreitet sie aus einer Nacht in die andere. Das Epigramm, das Hebbel „Vor einem Rembrandt“ dichtete, gilt mehr noch von der Gestalt seiner Judith:

„Wilde, riesige Züge, hervor aus der Finsternis brechend,
Als bekäme die Nacht plötzlich hier selbst ein Gesicht“ [29]).

Die gleichen riesigen Züge wie sie selbst zeigt die Sprache, mit der sie der Dichter charakterisiert hat. Dabei unterscheidet sie sich doch, vor allem im Gebrauch der Bilder, von der des Holofernes. Dessen Bilder scheinen sich in ihrer Kolossalität ins Unendliche zu recken,

während die Judiths von ungemeiner Anschaulichkeit und Geschlossenheit sind. Jedes Bild leuchtet gleich einer grellen Fackel aus der Nacht ihres Zustandes heraus: „... es war, als ob die schwarze Erde eine Hand ausgestreckt und ihn von unten damit gepackt hätte“ [30]; „... sein Blick bohrte, wie ein Giftpfeil, in mich hinein“ [31]; „... er schien sich aus seinem Leibe, wie aus einem Sarge, zu erheben“ [32]. „Mein Gebet ist dann ein Untertauchen in Gott“ [33]. „Gott, Gott, mir ist, als müßt ich dich am Zipfel fassen“ [34]. „... ich werde aus mir herausfahren, wie ein Schwert aus der Scheide, und mich mit deinem Leben bezahlt machen“ [35]. Es mag an diesen wenigen Beispielen, die sich zahlreich vermehren ließen, genügen.

Die Potenzierung ins Kolossalische erstreckt sich nicht nur auf Holofernes und Judith, sondern auch auf die Volksszenen des 3. und 5. Aktes. Weniger gilt dies von den Menschen, die da auftreten (vielleicht mit Ausnahme des uralten Samuel in seiner „großartigen Bußfertigkeit“ [36]) und des blindstummen Daniel), als von der ganzen Stimmung dieser Szenen und ihrer Bedeutung im Zusammenhange dieser Tragödie. Besonders über den Vorgängen des 3. Aktes liegt es wie der Schatten des unsichtbaren Ebräergottes, und sind auch die Menschen klein, so zeigt doch das Schicksal, das mit ihnen spielt, kolossalische Züge.

Nach der „Judith“ hat sich Hebbel dieser Art des potenzierenden Stils in auffälliger Weise enthalten, bis er gegen Ende seines Schaffens, in seinem letzten großen Werke, noch einmal zu ihr zurückgekehrt ist. Die Gestalt der Brunhild in den „Nibelungen“ ist ein Beispiel, wie Hebbel in seiner reifen Zeit den kolossalisch steigernden Stil handhabt. Es geschieht dies zunächst schon in der äußeren Technik ganz anders als in dem Jugendwerk. Langsam taucht Brunhild vor unserm Auge aus dem ewigen Dämmerlicht ihrer Heimat auf, erhebt sich zu riesiger Größe und sinkt wieder zusammen, bis sie ganz versinkt. Nur in den ersten drei Akten des zweiten Teils der Trilogie tritt sie wirklich auf, im Vorspiel ist nur von ihr die Rede, und mit dem 4. Akt verschwindet sie nach einigen Anspielungen, die andre Personen auf sie machen, ganz. Selbst in der doch wahrlich hoch gesteigerten Welt des burgundischen Königshofes erklingt ihr Name — bezeichnenderweise zuerst aus Volkers, des Spielmanns Munde — als der einer sagenhaften Jungfrau von übermenschlicher Kraft und wunderbarer Schönheit,

„so einzig,
Als hätte die Natur von Anbeginn
Haushälterisch auf sie gespart und jeder
Den höchsten Reiz des Weibes vorenthalten,
Um ihr den vollen Zauber zu verleihn“ [37].

Schon dieses Bild nimmt voraus, was dann ihr Auftreten zeigt: daß diese Riesenjungfrau unmittelbar aus der überquellend zeugenden Natur hervorgewachsen ist. Der Himmel ihrer Heimat wäre zu trüb, ihre Schönheit voll zu beleuchten,

„Wenn nicht ein Berg aus unterirdschen Schlünden
Zuweilen seine roten Blitze schickt“ [38].

Die Flammenburg, die Zwerge, die sie bewachen, die ungeheure Kraft des Weibes, „der flüssges Eisen in den Adern kocht“ [39]: alles das stimmt unsre Erwartung aufs Kolossalische, noch ehe sie uns vor Augen kommt. Wie Holofernes, so steht auch sie zunächst jenseits von Gut und Böse, ist sie ganz Natur und Element, „wie der Blitz, der keine Augen hat, oder der See, der keinen Schrei vernimmt“ [40]. Im 1. Akt von „Siegfrieds Tod“ tut sich dann die Welt auf, die diesen Koloß erzeugte, die Welt altnordischen Heidentums, dessen Menschen noch nicht durch das Kreuz daniedergedrückt sind. „Im Hecla, wo die alten Götter hausen, und unter Nornen und Valkyrien such' dir die Mutter, wenn du eine hast“ [41], sagt zu Brunhild ihre Amme Frigga, gewiß auch eine erhabene Gestalt. Träume und visionäre Zustände steigern Brunhilds Kraftgefühl bis zum Bewußtsein schrankenloser Macht, Allwissenheit und Unsterblichkeit: sie ist des Schicksals Hohepriesterin. Diese ekstatische Rede der Brunhild am Schlusse des 1. Aktes bedeutet den Gipfelpunkt ihrer Steigerung ins Kolossalische; die Worte und Bilder, in denen sich ihre Verzückung auslebt, sind ebenso riesenhaft erhaben wie der Sinn, der hinter ihnen liegt. „... die eingefrorne Seeschlange zu lösen aus der Haft, damit sie den Planeten nicht zerpeitsche ...“ [42]; „... ein jeder Stern hat seinen eignen Ton ...“ [43]; „... mein Auge durchdringt die Zukunft, und in Händen halt ich den Schlüssel zu den Schätzen dieser Welt...“ [44]: dies mögen einige sprachliche Proben dieses ins Kolossalische gesteigerten Kraftgefühls sein. Als sie dann durch Betrug besiegt und in die neue Umgebung hineingestellt ist, zeigt sichs von neuem, daß diese kleine Welt nicht die ihre ist. Sie sträubt sich gegen Gunthers Kuß [45], weil sie sich nicht von ihrer reinen Höhe herabziehen lassen will; ihr, der Männerüberwinderin, die kurz zuvor noch in Träumen höchster Machtfülle geschwelgt hatte, ist Demut unmöglich und verhaßt. Doch schon ist sie „ein angeschossnes Wild“ [46]; die eine Wurzel, aus der ihr kolossalisches Wesen Nahrung zog, ihre Unbesiegbarkeit, ist abgehauen; auch der andern, ihrer Jungfräulichkeit, soll sie verlustig gehen.

„Die stolze Erbin der Valkyrien
Und Nornen liegt im Sterben, töte sie ganz!“ [47].

So tritt im 3. Akt „dies Heldenbild“ [48] gleich einer weidwunden Löwin vor uns hin. Ihre heroische Vergangenheit kommt ihr seltsam vor; wir wundern uns mit Frigga, wie ihr Sinn verwandelt ist, bis in der 6. Szene der Betrug offenbar wird. Ins Innerste getroffen, ist sie zu schwach zur Rache. Nur in dem gewaltigen Ausbruch am Schluß des 3. Aktes hebt sich noch einmal das Kolossalische dieses Weibes empor in dem Schrei „Und dafür will ich Rache! Rache! Rache!“ [49]. Dann ist sie für die weitere Handlung tot, wie sie es innerlich schon längst ist, seitdem sie eine kleinere Welt als die, in der sie heimisch ist, zu Fall gebracht hat. Nur an der Zahl der Opfer, die der stürzende Eichbaum erschlägt, ermessen wir rückwärtsblickend nochmals seine kolossalische Größe.

Es liegt nahe, auch die Gestalt Siegfrieds für den ins Kolossalische gesteigerten Stil in Anspruch zu nehmen. Aber einesteils hat der Dichter

Züge dieser Art, die durchaus nicht fehlen, als nicht entscheidend für sein Schicksal ausgeführt; zum andern steht er, besonders in sittlicher Hinsicht, von vornherein so sehr im Banne einer noch lange nicht ins Kolossalische gesteigerten Welt, daß er hier nicht in Betracht kommt. —

Mit den vorstehenden Beispielen erscheint mir dieser Typus des potenzierenden Stils bei Hebbel im wesentlichen erschöpft, und ich wende mich jetzt einer zweiten charakteristischen Richtung der Steigerung zu.

2. Bleiben wir gleich bei der Nibelungentrilogie stehen und rufen uns die Gestalt Hagens vor Augen, so haben wir ein hervorstechendes Beispiel für diesen neuen Typus des steigernden Stils. Ich will ihn die Steigerung ins Ehern-Kraftvolle nennen. Fällt das kolossalisch Potenzierte ohne Zweifel unter die ästhetische Grundgestalt des Erhabenen, so gehört das Ehern-Kraftvolle, wenigstens in diesem Falle, zum Charakteristischen. Nicht übermenschliches, gigantisches Emporstürmen, sondern eiserne, in sich geschlossene, auf dem tiefen Mittelpunkte der Persönlichkeit ruhende trotzige Kraft ist das Hauptkennzeichen dieses Typus.

Wohl ragt auch Hagen über alle Burgunden hinaus an Kraft und Leidenschaft des Willens, aber mit diesen Kräften strebt er nie über sich selbst hinaus, wie gewaltig er sich auch in ihnen fühlt. Die „wohlgegründete, dauernde Erde" ist der Bezirk, den ihm seine Natur anweist. Bei diesem Manne „mit den metallnen Eingeweiden" [50]) ist alles ganz nach der Richtung des ehernen Trotzes und des leidenschaftlichen eisernen Willens hinaufgetrieben, kaum, daß ihm seine unerschütterliche Vasallen- und Freundestreue einen weicheren Zug verleiht. Nicht nur in der Konzeption des Dichters [51]), sondern auch in der Trilogie selbst [52]) spricht er das erste Wort; die ehern-trotzigen Züge seines Gesichts sind mit seinem Auftreten von Anfang an dem ganzen Werk aufgeprägt. Aus seinen Worten klirrt es wie Waffenklang; Ausdrücke und Bilder, die er gebraucht, sind in der Regel aus Jagd, Kampfspiel und Schlacht entlehnt. „Blutig und doch redlich!" Diese Worte, mit denen er Siegfrieds Verhalten lobt [53]), charakterisieren ihn selbst. Jene eherne Kraft, die den Grundzug seines Wesens bildet, äußert sich nach verschiedenen Seiten. Sie kehrt sich mehr instinktiv als bewußt gegen den christlichen Glauben als die Religion der Milde und Demut [54]). Die alten Heidengötter sind ihm lieber; darum schwört Hagen „bei den Namenlosen" [55]), darum fühlt er sich auch Brunhild wesensverwandt [56]). Doch spielt das Religiöse bei ihm eine geringe Rolle, denn der Tronjer ist ein Diesseitsmensch durch und durch. Die Gegenwart, die er seinem eisernen Willen beugen kann, ist sein Ziel:

„Nur von Lebendgen, wenn es dir beliebt,
Daß man sich sagen darf: die krieg ich noch,
Den vor mein Schwert, und die in meinen Arm!" [57]).

Wie er selbst ganz eherne Kraft ist, so kann er auch nur eherne Kraft verehren. Von hier aus verstehen wir sein Eintreten für Brunhild noch mehr. Selbst Siegfried, dem er wie die Nacht dem Tag gegenüber-

steht, kann er seine Achtung nicht versagen. Noch nach dem Morde gesteht er Kriemhild:

„den Recken hätte ich
Gefordert, und mir ists wohl zuzutraun.
Allein er war vom Drachen nicht zu trennen,
Und Drachen schlägt man tot. Warum begab sich
Der stolze Held auch in des Lindwurms Hut!“ [58]).

Hat er doch schon, ehe er Siegfried kannte, gefragt: „Darf denn noch fechten, wer nicht fallen kann?“ [59]). Hagen ist durchdrungen von dem Bewußtsein seiner Kraft; knirschend sieht er sich von Siegfried im Wettkampf übertroffen [60]), und sein Haß gegen den Sieger erwacht. So liegt gerade in dieser trotzigen Kraft ein gut Teil seiner Schuld, die ihn in die tragische Verwicklung hineinreißt. Nur ein einziger darf über seine Kraft gebieten, einer, der es mit ihm an Energie nicht aufnehmen kann: Gunther. Ihm und seinem Hause ist Hagen mit einer Treue ergeben, die uns mit dem finstern Trotz seines Wesens aussöhnt, wenn sie auch selbst gleich diesem starr und ehern ist. Aus dieser trotzigen Treue heraus bedient er sich der List, streichelt er das „redlich“ in seinen Worten, so daß bloß noch das „blutig“ übrigbleibt. Blutig und treu: so tritt der Hagen des letzten Teils der Trilogie vor uns hin, dieses Teils, der, wie er selbst, ganz ins Ehern-Kraftvolle gesteigert ist. Weder die Prophezeiung der Meerweiber noch ihre Bestätigung durch das Entkommen des Kaplans können Hagens trotzigen Sinn beugen; kühn sieht er dem sichern Tod ins Auge und schreitet furchtlos dem Unabwendbaren entgegen, nachdem er sich und allen den Rückweg unmöglich gemacht hat. „Komm nur, Tod!“ sagt Gunther zu ihm [61]), und wie der Tod dröhnt auch Hagens Schritt durch die drei letzten Akte hindurch. Als Totengräber bezeichnet er sich selbst beim Bankett, als er Kriemhilds Sohn erschlagen hat [62]), und wie der Tod würgt er noch in dem letzten Kampfe, bis die Überkraft Dietrichs ihn bezwingt. Nur seine Treue dauert bis zuletzt aus.

In derselben Richtung eherner Kraft sind auch die Nibelungen um Hagen gehalten, die ihm durch Schuld und Schicksal verbunden sind. Freilich bei weitem nicht in gleich hohem Grade. Schon Gunther weist zahlreiche weiche Züge auf, noch vielmehr Gerenot, Dankwart und Volker, und Giselher gar rückt so weit von Hagen ab, daß nur wenig Dunkel von der Nacht, die jenen beschattet, ihn trifft. — Seit Shakespeares Königsdramen, besonders seit Richard dem Dritten, ist in der dramatischen Literatur wohl keine Gestalt aufzuzeigen, die in dem gleichen Stil eherner Kraft durchgeführt wäre wie Hebbels Hagen, soviel Grundverschiedenes auch sonst zwischen beiden Charakteren und ihren Schöpfern bestehen mag.

Schwarz wie die Nacht: das ist der Eindruck, mit dem man von der Betrachtung Hagens scheidet. Rot wie das Feuer [63]): so steht eine andre Gestalt Hebbels vor uns, die ebenfalls in die bezwingende Leidenschaft des Willens hinaufgesteigert ist: sein Herodes in der Tragödie „Herodes und Mariamne“. Diese Leidenschaft geht nach zwei Richtungen hin, auf seine Krone und auf seine Gattin Mariamne. Beider Besitz sucht er sich um so fester zu erhalten, je mehr er sich

darin bedroht sieht. Die Tragödie bringt nun die Entwicklung dieses Kampfes um Krone und Weib. Jene behauptet er, wenn auch unter schweren Opfern, dieses verliert er, weil er es besitzen will, wie er die Krone besitzt: als ein Ding, das ihm zwar noch mehr als sein Reich gilt [64]), aber immer nur als ein Ding [65]). Egoismus, der sich andern gegenüber bis zum schrankenlosesten Despotismus steigert, ist also der Grundzug seines Wesens, den der Dichter mit unerbittlicher Folgerichtigkeit durchgeführt hat. Ein solcher Mann, der mit allem, selbst „mit verfallnen Menschenleben" wuchert [66]), steht bald allein, denn alle hassen ihn um seiner „blutgen Hände" [67]) willen, und er muß froh sein, daß die Furcht der meisten ihren Haß im Zaume hält. Sein Charakter, wie die Lage, in die ihn sein Schicksal gestellt hat, bedingen die eine besonders hervortretende Seite seiner Leidenschaft: das finstre Mißtrauen, das ihn beherrscht und das alles warme Leben um ihn erkalten läßt. Dieses Mißtrauen verdammt Herodes zur Einsamkeit mit sich selbst, die Hebbel charakteristisch in reichlichen Monologen und Beiseite-Reden zu gesteigertem Ausdruck bringt [68]). Aber nichts kann des Königs Mut beugen, solange er für seine Krone und für Mariamne kämpft. Wieder und wieder ruft er sich die Überzahl seiner Feinde ins Gedächtnis [69]), soweit ihn nicht schon seine Umgebung daran erinnert [70]); er schwelgt geradezu in der Vorstellung aller Hindernisse, die er überwinden muß, als ob er aus ihnen neue unermüdliche Heldenkraft saugen müsse. Doch dem kühnen Mute des königlichen Emporkömmlings fehlt die ehrliche Offenheit, die uns mit seinen Grausamkeiten leichter versöhnen könnte. Den Brudermord könnten wir mit Mariamne notwendig und daher wohlgetan finden [71]); vor dem Heuchler, der nach der Tat in Trauerkleidern erscheint, schaudern wir zurück wie sie [72]). Auch die Reformen, die Herodes in seinem Reiche mit trotziger Beharrlichkeit durchzusetzen bemüht ist, verlieren in Ansehung seines Charakters ihren sittlichen Wert, da sie im letzten Grunde auf die Romanisierung des Landes und damit auf eine Sicherung seiner königlichen Stellung hinauslaufen. —

Beiläufig will ich hier die Frage aufwerfen, die sich mir bei Betrachtung der Herodesgestalt wiederholt aufgedrängt hat: worauf gründet sich eigentlich die Liebe Mariamnens zu Herodes? oder besser: ist überhaupt eine Liebe zwischen diesen beiden Menschen möglich? Hebbel würde als Antwort vielleicht auf zwei bedeutsame Stellen seines Tagebuchs hinweisen [73]) — aber ob mit Recht? — Doch ich lasse das auf sich beruhen. —

Eben dieses Verhältnis zu Mariamne zeigt uns Herodes von einer neuen Seite; die Szenen zwischen den Gatten sind in einem andern Stil gehalten als die übrigen. Nicht als ob in ihnen gar keine Töne eherner Kraft vernehmlich seien, aber die Steigerung der zwei Menschen geschieht hier vorwiegend nach der erotischen Seite. Das gilt auch von dem letzten Akte. Zwar behauptet sich Herodes als Held bis ans Ende, aber auf Kosten des letzten menschlichen Gefühls, das er nach Mariamnens Tode aus seiner Brust ausrottet.

Hagen und Herodes sind beide ins Ehern-Kraftvolle, gewaltig Leidenschaftliche gesteigert und dabei doch Gegenpole innerhalb dieser Steigerung. Bei Hagen schließt sich alles zu einer selbstbewußten

Ruhe, einer imponierenden Sicherheit zusammen; Herodes dagegen ist in lauter Bewegung und Erregung, voller Unruhe und Rastlosigkeit. Hagen birgt sein leidenschaftliches Wollen gleich einer verhohlenen Glut im tiefsten Innern; Herodes wird schließlich von den wild herausschlagenden Flammen seiner Leidenschaft verzehrt. Beide ragen durch die Gewalt ihres Willens so hoch über die Welt des Tatsächlichen, Gewöhnlichen empor, daß sie uns den potenzierenden Stil in seiner schroffen Gestalt zur Anschauung bringen [74]).

Anders ist es bei Herzog Ernst in „Agnes Bernauer". Hier herrscht zwar gleichfalls Steigerung in der Richtung eherner Kraft, aber in einer nicht so schroffen Art. Die Steigerung bleibt hier der Welt des Tatsächlichen näher. Und das gilt auch von den übrigen Personen dieses Dramas. Sie zeigen bei aller Steigerung doch weit mehr als die vorhin behandelten Gestalten eine reiche Zumischung des Tatsächlichen, sei es auch des Wirklichen ihrer Zeit. Ihr Seelen- und besonders ihr Phantasieleben entfernt sich nicht in so hohem Grade von dem gewöhnlicher Menschen, wie es der steigernde Stil sonst mit sich zu bringen pflegt. Indessen ragen sie doch nach Wollen und Tun wiederum zu hoch über den Durchschnitt hervor; auch ist ihre Stellung im Lichte der von ihnen debattierten Idee zu bedeutend, als daß man der „Agnes Bernauer" ohne weiteres den Tatsachenstil zusprechen dürfte. Gerade eine Gestalt wie der Herzog Ernst ist geeignet, die feinen, oft verschwimmenden Unterschiede, die zwischen dem potenzierenden und dem Tatsachenstil bestehen, aufzuweisen. Erst mit Beginn des 3. Aktes erscheint der Herzog auf der Bühne, aber schon vorher werden wir an einer bedeutsamen Stelle über ihn unterrichtet [75]). Dort bittet Nothafft von Wernberg nach dem gewaltigen Leidenschaftsausbruch Albrechts seinen Herrn: „Stellt Euch Euern Vater einmal vor! ... Aber recht deutlich, mit dem Gesicht, das er hat, wenn er einem einen Wunsch nicht bloß abschlagen, sondern in den Hals zurückjagen will, so daß man ihn, wenn man um Honigbirnen gekommen ist, um Stockprügel anspricht! ... Seht Ihr ihn? So fragt Euch, ob Ihr das vom Spiegel und vom Wirbel und von Lust und Schmerz, und von Leben und Tod vor ihm wiederholen möchtet!" — Nicht treffender konnte dieser Sohn solch einem Vater gegenübergestellt werden. Auch Herzog Ernst ist ein Held, in manchem Kampf erprobt; er hat seinen Sohn bei Alling herausgehauen [76]), aber er will nur seine Schuldigkeit getan haben und begehrt keinen Dank dafür [77]). Das Heldentum dieses Mannes ist innerlicher, geistiger als etwa das Hagens; es ist zunächst auch keuscher und schlichter. Vor allem die Szenen des 3. Aktes, in denen des Herzogs Persönlichkeit entwickelt wird, erheben sich nur wenig über den schlichten Stil. Der behutsame Hausverwalter, der sparsame Landesvater [78]), der künstlerisch naiv und einfach empfindende Mensch [79]), der nimmermüde Regent, der nüchtern denkende Politiker [80]): so steht Herzog Ernst vor uns. Schlicht wie er selbst sind seine Worte; die Bilder, die er gebraucht, sind von volkstümlicher Einfachheit und haben oft einen fast prosaisch-realistischen Beigeschmack. Herzog Ernst ist die Verkörperung der Pflicht, der Herrscherpflicht gegen sein Land und Volk. Und bei der Erfüllung dieser Pflicht, die ihm so schwer gemacht wird, steigert sich seine Heldengestalt ins

Ehern-Kraftvolle, daß man fast die Verteidigungsstellung, in der er steht, vergißt. Diese Pflicht drängt ihn schließlich zur Maßlosigkeit wie Albrecht die Leidenschaft, nur daß er nicht bloß wie dieser Leib und Leben, sondern sein und seines Sohnes Seelenheil daransetzt. Hebbel wollte mit Recht in ihm den Helden der Tragödie gesehen wissen [81]). Als diesen zeigt ihn die 4. Szene des 4. Aktes. Aus Liebe zu seinem Lande, aus der Verpflichtung gegen die ihm von Gott anvertraute Würde heraus hat er Albrecht verstoßen, hat er sein eigenes Junges aus dem Neste geworfen und ein fremdes hineingelegt [82]). Auch diesen Schmerz hat er heldenhaft bezwungen; aber jetzt hat Gott gesprochen [83]): das kranke Kind ist gestorben. Umsonst fordert er Preising, der neben ihm steht wie sein eigenes Gewissen, auf, Bedenken gegen die Verurteilung der Bernauerin zu erheben [84]); der muß sie nur bestätigen. Die politische Lage auf der einen Seite, die Heiligkeit des Sakraments auf der andern versperren jeden Ausweg. Wundervoll läßt der Dichter nicht Ernst, sondern den Kanzler immer wieder neue vergebliche Möglichkeiten ersinnen. Er wollte nicht, daß der eherne Herzog zu weich erscheinen sollte, um so mehr als er den letzten, schwersten Kampf noch zu bestehen hat. So setzt denn Ernst seinen Albrecht dran wie Abraham den Isaak [85]). Und der Ausgang gibt ihm recht. Hier, wo sich Vater und Sohn zum letztenmal messen, wo der Alte angesichts des Verzweifelnden alle Kraft und auf dem furchtbaren Schlachtfeld alle Würde zsammenrafft, handelt sichs doch um das Schicksal von Sohn und Land: hier steigert sich seine Heldengröße ins Erhabene. Als er dem Sohne den Herzogsstab überreicht, ist er zwar gebeugt durch die Opfer, die er der Notwendigkeit bringen mußte, aber nicht gebrochen [86]). Diese gewaltige Potenzierung gerade in der Schlußszene hat Hebbel nicht zuletzt durch die wirklichkeitssatte Darstellung erreicht. Von einem kalten Debattieren der tragischen Idee kann keine Rede sein, am wenigsten im Munde des alten Herzogs. Gerade in seiner Gestalt finde ich die ästhetische Antinomie zwischen potenzierendem und Tatsachenstil fast bis zur Unmerklichkeit überwunden [87]), ein bei Hebbel (wie wir noch sehen werden) sehr seltener Fall.

3. Eine andere Richtung der Potenzierung, die zu Hebbels Zeit schon, aber auch später als stark hervortretend empfunden und oft getadelt wurde [88]), bemerken wir, wenn wir an das Geschlechtsleben vieler seiner Gestalten denken und an die Rolle, die sie dadurch im tragischen Konflikt spielen. Ich möchte sie die Steigerung ins Erotische, ins geschlechtlich Erregte nennen. Ich brauche zunächst nur an „Judith" und „Genoveva" und „Herodes und Mariamne" zu erinnern.

Ehe ich aber darauf eingehe, möchte ich einem Einwand begegnen, auf den ich nach meinen bisherigen Darlegungen gefaßt sein muß. Wenn ich jetzt im Begriffe stehe, beispielsweise an Holofernes und Judith die Steigerung ins Erotische nachzuweisen, so könnte man mir mit Bezug auf das Vorhergehende vielleicht vorwerfen, daß ich für diese Gestalten ja eine ganz anders gerichtete Potenzierung durchgeführt hätte, daß schließlich auf diese Weise eine künstlerisch unzulässige Stilmischung entstehe, die in keiner Weise mit der Einheit und Ganzheit der betreffenden Charaktere übereinstimme, die auch

der Forderung eines einheitlichen Stils zuwiderlaufe [89]). Ich lasse diese zunächst unberücksichtigt, meine aber, daß für eine einzelne Gestalt die einseitige Steigerung ein unbilliges Verlangen bedeutet, dem der reiche Künstler weder nachkommen will noch kann. Die Einheit des Stils besteht in der Potenzierung der Gestalten und der Handlung. Die Steigerung selbst erfolgt nach den und so viel Seiten, wie der Künstler im Sinne ihrer Lebensmöglichkeit in der höheren Welt, wo sie heimisch sind, für wirklich und im Lichte der Hauptidee für nötig hält. Je nach dem Zusammenhange des Ganzen wird also eine Gestalt in dieser Szene mehr ins Ehern-Kraftvolle, in jener mehr oder durchaus ins geschlechtlich Erregte, in einer dritten nach einer weiteren Seite hin potenziert erscheinen. Ebenso werden durch die Steigerung der Handlung verschiedene Szenen den Stempel von diesem oder jenem Stiltypus tragen. Über die Zusammenarbeitung der einzelnen Steigerungstypen zu einem einheitlichen Stilganzen wird später ausführlich zu reden sein. Meine Aufgabe ist zunächst nur, den Reichtum dieser Typen, den Hebbel durch seine Potenzierung und innerhalb ihrer geschaffen hat, wenigstens einigermaßen aufzuzeigen.

Ich tue dies weiter, indem ich nun der bereits erwähnten Steigerung ins geschlechtlich Erregte, wie wir sie bei Hebbel finden, näher trete. Gleich an der Gestalt des Holofernes erweist sich die Berechtigung der eben gemachten Einschränkung. Erst die Vorgänge des letzten Aktes geben Gelegenheit zur Potenzierung ins Wollüstige. Ja, im 4. Akt überwiegt beim ersten Zusammentreffen Judiths mit Holofernes das ästhetische Betrachten das sinnliche Begehren in so starkem Grade [90]), daß man dieser Stelle allerdings den Vorwurf der Stillosigkeit machen könnte; denn Erwägungen oder Gefühle über das Verhältnis der Wollust zur Schönheit liegen dem Holofernes ganz fern [91]). Im 5. Akt aber ist er durchaus Wollust. Noch ehe Judith eintritt, schwelgt seine erotische Phantasie schon in den Genüssen der baldigen Umarmung, die er um so heftiger ersehnt, als er weiß, wie widerstrebend sie gewährt wird [92]). Immer hitziger berauscht er sich an der Vorstellung ihrer Reize, und in der letzten entscheidenden Unterredung, diesem „Duell der Geschlechtsgeister“ [93]), genießt er in vollen gierigen Zügen den Triumph der männlichen Eroberung. Allerdings ist bei ihm das Erotische frei von jeder tieferen, geistigen Regung, es ist reine Wollust. Jenes Gran Wohlwollen, das selbst die sinnlichste Leidenschaft mit einem Schimmer von Liebe umgibt, fehlt diesem wollüstigen Genießer gänzlich. Trotzdem hat solche Wollust nichts Widerliches an sich, denn sie ist nur eine Seite seines kolossalischen Egoismus, entspricht völlig der physischen Ungeschlachtheit seiner Persönlichkeit. In dieser Steigerung nach dem Geschlechtlichen hin zeigt sich Holofernes eben als der Mensch, der mit der Nabelschnur seines Wesens noch mit der amoralischen Natur zusammenhängt, weil die Zivilisation jene noch nicht durchschnitten hat [94]).

Noch gewaltiger als ihr Gegenspiel ist Judith ins Wollüstige, geschlechtlich Erregte hinaufgesteigert. Das liegt vor allem daran, daß ihr erotisches Bedürfnis tiefere Wurzeln hat; im allgemeinen: sie ist Weib, im besonderen: sie ist jungfräuliche Witwe. Auch flammt bei ihr die Leidenschaft nicht erst angesichts des Mannes auf, sondern

von Anfang an tritt sie als die Unwissende und doch Wissende vor uns hin. Aber Judiths Leidenschaft ist mehr als bloße Begierde nach geschlechtlicher Befriedigung, sie sucht den Mann und, durch den Mann, das Kind. Sie fühlt es schmerzlich: „Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden: sie kann Mutter durch ihn werden“ [95]). In der Betätigung ihres Geschlechtslebens auf rätselhafte, grauenvolle Weise gehemmt, fühlt sie den Zusammenhang zwischen sich und der Gattung gelöst [96]), kommt sie sich wie ausgestoßen aus dem Kreise des Menschlichen vor [97]). Die Sinnlichkeit des Holofernes ist höchstens die letzte Veranlassung, die Judiths ist die Ursache des tragischen Untergangs. Eine trotz aller Übersteigerung im Grunde gesunde Begierde durfte nach Hebbels Ansicht [98]) nicht zum Gegenstande der Darstellung gemacht werden; daher breitet sich auch das Geschlechtliche bei Holofernes nicht in dem hohen Maß aus wie bei Judith. Gleich die Erzählung ihrer qualvollen Brautnacht ist, trotz des bloßen Berichts, stark ins Wollüstige gesteigert. Ich komme noch einmal auf meine bereits geäußerte Ansicht zurück, daß dieses Brautnachtmotiv ein (wahrscheinlich dem Dichter unbewußter) Nachklang aus dem Buche Tobiä ist, der gerade bei dem Judithstoffe des bibelkundigen Hebbel sehr wohl vernehmlich geworden sein könnte. Auch Sara fühlt dort ihr Geschick als Schmach [99]), auch sie flüchtet sich im Gebet zu Gott und findet schließlich Aufschluß und Trost in den Worten: „Und entweder bin ich ihrer, oder sie sind meiner nicht wert gewesen, und du hast mich vielleicht einem andern Manne behalten“ [100]). Bei Tobias ist allerdings die Wollust auf Seite der Freier, während nach Hebbels Darstellung Judith weit mehr als Manasses sinnlich erregt erscheint. Wie sich auch die Sache verhalten mag: auf alle Fälle ist Judith von vornherein nach der Richtung lodernder Sinnenglut hin gesteigert. Wenn sie's trotzdem vor Männern schaudert, so ist es einmal, weil sie sich seit jener Nacht für verflucht hält, zum andern, weil die Männer ihrer Umgebung, wie Ephraim, diesen Namen nicht verdienen. Aber schon die Kunde von den Mannestaten des Holofernes genügt, um ihre Wollust, die sie eben durch die Erzählung ihres Schicksals geweckt hat, heftiger emporlodern zu lassen. Darum das „Ich möcht ihn sehen!“ [101]). Ihr großer Monolog im 3. Akt zeigt, wie in der tiefen Einsamkeit ihrer Seele die verborgene Glut weiterglimmt; noch freilich ist sie ihrer Herrin, noch will sie die Wollust als Mittel benutzen, die doch bald Zweck werden soll. Ohne daß sie's zunächst merkt, dann immer mehr dessen schaudernd bewußt, formt diese Wollust den Holofernes in der Fülle seiner Kraft zu dem einzig ersehnten Ziel ihres ganzen Strebens um, kaum daß die im 3. Akt von ihm berichteten Greuel eine Dämpfung der Flammen bewirken, bis es schließlich im 5. Akt soweit kommt, wie Holofernes vorher sagt: daß „ihre Begierde mit der Begierde des Mannes in die Wette läuft“ [102]), bis gar die Flamme der Wollust den Gedanken an ihren Gott verzehrt hat. Allerdings ist die geschlechtliche Erregung, in die Judith hinaufgesteigert ist, nicht von niedriger und gemeiner Art, sondern hochgestimmter, gewaltig fortreißender Natur. Gewiß webt eine schwüle Luft um Judith, aber es ist die Wetterschwüle der von Blitzen durchloderten Sommernacht, wenn die Natur im Kampfe mit sich selber liegt. Wie Hebbel diese

Potenzierung ins Wollüstige im einzelnen erreicht, indem er die Entschlüsse der Heldin wie ihre unablässig vorstürzende Sinnenglut Schlag auf Schlag fortzucken läßt, indem er statt Schönfärberei und Drumherumredens die Dinge energisch beim Namen nennt, ist nicht erst notwendig aufzuzeigen. Gerade was die Betonung des Geschlechtlichen in der „Judith" betrifft, so gilt hier besonders ihres Dichters Wort: „Sittlich muß das Drama immer sein, gesittet kann es nicht immer sein" [103]).

War bei Judith die Wollust nur die Ursache ihrer Maßlosigkeit, so besteht beim Helden der Genovevatragödie, bei Golo, in der Wollust schon die Überhebung. Dem entsprechend ist der Stil, in dem diese Gestalt gehalten ist, noch weit mehr nach der Richtung lodernder Sinnenglut hin gesteigert. Dazu kommt, daß bei Golo die geschlechtliche Erregung geradezu zum psychologischen Problem gemacht wird, von dessen Aufstellung an bis zur Lösung der Dichter reiche Gelegenheit hat, eine ganze Stufenleiter wollüstiger Gefühle und Empfindungen abzuwandeln. Gerade deshalb aber fehlt hier der Potenzierung, wenigstens teilweise, das Hochfliegende und Überwältigende. Das lyrische Element drängt sich stark in die dramatische Darstellung ein und wird oft zu langen Reflexionen, so daß von diesem Werke zuweilen wenigstens gilt, was von anderen Schöpfungen des Dichters mit Unrecht gesagt worden ist: daß Hebbels Phantasie unter dem Eise brütet [104]). Immerhin ist auf diese Weise die Steigerung ins geschlechtlich Erregte um eine neue Art bereichert worden, die ein ebenso interessanter wie ästhetisch wertvoller Ausdruck dieses Typus ist.

Als Jüngling, der erst Mann werden will, voller Naivetät und fast Blödigkeit, erscheint Golo noch in der Anfangsszene, die selbst taufrisch wie der Morgen, an dem sie spielt, gehalten ist. Mit dem 2. Auftritt fällt der erste heiße Sonnenstrahl in diese Unschuldswelt: Golo sieht, daß Genoveva, die Heilige, ein Weib ist wie keins [105]), und er, der die Liebe niemals erkannt hat, wird von heftigster Leidenschaft für die ihm Versagte ergriffen. Diese Leidenschaft zeigt ein doppeltes Antlitz: sie wurzelt in einer heißen, lechzenden Sinnlichkeit, aber sie steigert dieses sinnliche Begehren auch zu einer Stärke, die den Durchschnitt solcher Gefühle gewaltig überragt. Diesem Liebenden wird die Liebe zu einem kosmischen Fieber [106]), dessen Zuckungen auch ihn erschüttern; mit dem Kuß von Genovevas Lippen meint er die ewige Seligkeit zu stehlen [107]). Er möchte sich eine Wunde schlagen, um sie von des geliebten Weibes weicher Hand verbunden zu fühlen [108]). Den Kuß, mit dem er sie Siegfried küssen sieht, empfindet er, als gelte er ihm [109]). Er haßt Siegfried, weil er Genovevas Liebe nicht überschwänglich erwidert [110]); er haßt Drago, weil er ihr den letzten Gruß des Gatten bringt und ihr fortan der Werteste sein soll [111]). Als aber die arglose Genoveva dem Entzündeten sagt, daß sie ihn so liebe wie er ihren Gemahl [112]), da fühlt er schaudernd, daß er an ihr zum Schurken werden soll, wenn nicht Gott selbst spricht. Von ihm macht er durch die Besteigung des Turms sein eigen Schicksal und das ihrige abhängig. Der 2. Akt zeigt, wie Gott gegen ihn entscheidet, indem er ihn leben läßt. Immer tiefer hetzt sich Golo in seine Leidenschaft hinein; je reiner Genoveva vor ihm ersteht, um so höher lodert die Wollust in ihm empor;

immer schwächer kämpft seine Mannesehre dagegen an. Die Schwertweihe, die ihn eigentlich an den Tod fesseln sollte, versperrt in Wahrheit auch diesen Ausweg, denn:

„... ich will für dich
Es zücken auf mich selbst, wenn — du's gebeutst!“ [113]).

Aber wir wissen, daß dies Genoveva nie gebieten wird. Die 10. Szene des 3. Aufzugs bringt den Höhepunkt und zugleich den Abschluß dieser Steigerung. Vor dem Bilde der Pfalzgräfin wird Golo in ihrer Gegenwart von dem Übermaß seiner geschlechtlichen Erregung überwältigt:

„Ich ging und träumte in der Nacht. — Still, still!
Hier steht ihr Bett. Dort schläft sie. Er dabei!
Das ist doch — — Ha, ich sehe sie, die Zwei,
Zu Eins verstrickt im Wollustknoten! Er
Will plaudern, sie versiegelt ihm den Mund
Mit einem Kuß, und trotz der tiefen Nacht
Erglüht sie — —“ [114]).

Diese Szene ist wie Golo selbst ganz in lodernde Sinnenglut getaucht, von einem Atem durchweht, der wie keuchende Brunst nach Befriedigung stöhnt. Kurz abgerissene Interjektionen wechseln mit gewaltig sich überstürzenden Perioden. Es ist ähnlich wie im letzten Akt der „Judith“, ein „Duell der Geschlechtsgeister“, freilich mit ganz ungleichen Waffen, nur daß die Steigerung ins Wollüstige hierdurch noch höher getrieben erscheint, da ihr die Reinheit der Heiligen als Folie dient. Ein Weitergehen in der bloßen Wollust ist nun für Golo nicht mehr möglich, darum borgt sich diese Wollust die Grausamkeit als Mittel, um ans Ziel zu gelangen. Als aber Genoveva standhaft und rein bleibt, wird die Grausamkeit Selbstzweck:

„Durchs Foltern ward sie immer schöner noch,
Vielleicht ist sie am schönsten, wenn sie stirbt“ [115]).

Schließlich wendet sich der Verzweifelte gegen sich selbst und zerstört mit eignen Händen die Spiegel seiner Lust [116]). — Golo ist eine der wenigen Gestalten Hebbels, die ganz einseitig nur nach einer einzigen Richtung fühlbar emporgesteigert sind, die einzige Gestalt, bei der das Erotische in solcher überwältigenden Wucht auftritt. Bis in die feinsten Verzweigungen und Verästelungen seines Wesens hinein ist alles an ihm geschlechtlich gefärbt und aufgeschwellt. Aber trotz aller sinnlichen Glut, die ihn umwittert, wirkt er nicht tierisch oder ekelhaft, denn der Kampf, den er mit der stärkern Gewalt führt, hebt ihn hoch empor, obgleich er schließlich unterliegt. Golo tritt ja in der ganzen Tragödie dermaßen hervor, daß alle andern Personen neben ihm verblassen. Was Wunder, wenn von ihm ein Feuer ausgeht, das sich über das ganze Werk ergießt! Trotzdem sind wir nicht berechtigt, ohne weiteres diesem Ganzen zuzusprechen, was nur einer Person und einigen Szenen zukommt: die stilistische Potenzierung ins Wollüstige.

Andeutungsweise wenigstens will ich noch eines weiteren Beispiels für diesen Typus gedenken: der Gestalt des Herodes. Auch dieser Charakter erscheint nach einigen Seiten ins Wollüstige hinaufgesteigert,

auch er tritt in Szenen auf, in denen eine Art geschlechtlicher Erregung oder wenigstens glühender Sinnlichkeit die herrschende Stimmung angibt. Schon einmal wurde erwähnt, wie er mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seiner egoistischen Natur an Krone und Weib hängt. Gleich in der Eingangsszene erfahren wir, allerdings auf dialektischem Umwege, daß ihm die Liebe zu seiner Gattin „das Wichtigste" ist [117]), und die 3. Szene zeigt, zunächst verhalten, dann immer stärker hervorbrechend, wie sehr diese Liebe das ganze Sinnen und Trachten des Königs in Banden hält. In der 5. Szene endlich kommt die Steigerung seiner Gefühle ins Wollüstige deutlich zum Ausdruck; denn nur einer ins Phantastisch-Grauenvolle potenzierten Wollust ist ein solcher Blutbefehl möglich, nur sie vermag sich die Hingabe der Geliebten an einen andern bis zum Entsetzen lebhaft vorzustellen und in dem Triumph über die Verhinderung dieser Möglichkeit im voraus zu schwelgen. Bei der Wiederholung des Blutbefehls ist diese Steigerung noch durch den Befürchtungssatz „daß sie auf meinem Grabe Hochzeit hält" bezeichnend übersteigert [118]). Als Herodes sich von Mariamne betrogen glaubt, will er diese Schmach in Blut abwaschen [119]), obwohl er ahnt, daß er sich in ihr selbst vernichten werde [120]). Und wie seine Eifersucht in Gedanken dem Tode vorauseilt, so geht sie auch in Wirklichkeit, wie Titus sagt, „übers Grab hinaus" [121]). Gerade diese maßlose Eifersucht seiner Wollust bedingt teilweise mit sein tragisches Geschick, indem sie ihm die Tatsachen verschoben und verzerrt zeigt und ihn damit zu neuer Überhebung reizt.

4. Einen ganz andern Typus der Steigerung als in den bisher behandelten Fällen finden wir, wenn wir uns nach Beispielen für das Zarte, Liebliche, Sanfte, sinnlich und seelisch Unschuldvolle bei Hebbel umsehen. Eine solche, und zwar durchaus idealistisch gesteigerte Gestalt ist Genoveva, die um so höher ins Sanfte, Unschuldvolle hinaufgehoben wird, als sie dadurch in die tragische Verwicklung hineingerät. Alles Willenskräftige, Energische, fest Zupackende hat der Dichter mit Absicht von ihr ferngehalten; sie handelt, indem sie duldet [122]). Freilich duldet sie allzuviel und allzuleicht, denn „das Leiden gehört soweit in die Poesie, als es innerlich produktiv ist" [123]). Die Wirkung, die Genoveva auf ihre Umgebung ausübt, drückt darum Katharina mit Recht so aus:

„Wen ich lieben soll,
Der muß mit mir verwandt sein. Engel sind
Gar unbequeme Vettern" [124]).

Es liegt aber in der Idee der Dichtung und daher im Sinne des Dichters, daß Genovevas Reinheit bis zu der einer Heiligen hinaufgesteigert erscheinen soll. Darum tritt sie, wie schon erwähnt, gar nicht handelnd und auch, abgesehen von der Abschiedsszene [125]), nur wenig redend auf. Diese Szene ist allerdings einer jener „Augenblicke, wo der Mensch durch Tat und Wort sein Innerstes und Eigentümlichstes ausdrückt, ohne es selbst zu wissen" [126]). So weit geht Genovevas Reinheit, daß sie sogar den Schmerz als häßlich empfindet [127]), und nur, weil sie ahnt, daß es ein Abschied für immer sein kann, entblößt sie dem Gatten selbst zum erstenmal ihre Seele. Von da ab verschließt sie sich ganz in ihr Innerstes, denn

„es gibt nur einen Mann,
Der mir vertrauen muß, denn einen nur
Ließ ich hinab in meine Seele schaun“ [128]).

Kaum daß das stumme Ringen mit Golo [129]) in der 10. Szene des 3. Aktes, wie schon früher die Begegnung mit Margaretha [130]), ihr für einen Augenblick den Schleier von der Seele reißt. Dafür tritt an Stelle der direkten Charakteristik die indirekte reichlich ein, vor allem natürlich in den Reflexionen Golos. Aber auch von den Reden der übrigen Personen fällt, je nach ihrer Stellung, ein mehr oder minder helles Licht auf die Duldende. Immer neue treffende Bilder findet der Dichter, um die Lieblichkeit und Reinheit Genovevas zu zeigen und zu steigern. Ihre Beichte fällt in des Pfaffen Herz wie Diamantenstaub in schlechten Sand [131]). „Weißt du nicht“, sagt Margaretha von ihr,

„Warum ein Schwan so weiß ist? Daß man ihn
Mit Kot bewirft. Dann dient der Flügelschnee
Dazu, daß dunkler ihm die Flecken stehn,
Wie der gemeinen Gans“ [132]).

Und als Genoveva im Kerker auch der letzten Versuchung gegenüber siegreich bleibt, daß Golo sagt:

„Man trifft sie, wie man eine Saite trifft!
Die Antwort ist ein wunderbarer Ton!“ [133]),

so ist dies nur die letzte Linie des holden Bildes, als das sie der Dichter von Anfang an gemalt hat, freilich weniger eines Menschen- als eines Heiligenbildes.

Naturgemäß sind es vor allem Frauengestalten, an denen sich die Steigerung ins Sanfte und Liebliche nachweisen läßt. Die Gestalt der Genoveva zeigte, wie Hebbel diesen Stil in seiner Jugend, die der Rhodope in „Gyges und sein Ring“, wie er ihn mit seiner reifen Kunst handhabt. Wie bei Genoveva, so ist auch bei Rhodope die zarte, empfindliche Keuschheit weit über das bei Frauen übliche Maß hinausgesteigert, nur mit dem Unterschiede, daß jene „in Gott gebunden“ ist [134]), während diese sich mit Bewußtsein vom Gebote der Sitte abhängig fühlt. Genovevas heilige Reinheit ist ihr von Natur angeboren, die Rhodopens mehr ein Bildungsprodukt einer reifen und weisen Kultur, die dem Weibe schamvolle Zurückhaltung zur Pflicht macht. Darum ist auch Rhodope in Übereinstimmung mit der Idee der Dichtung, die Hebbel in der Sitte fand [135]), vor allem nach der Richtung des Zarten und Empfindsamen hin bereichert worden. Gleich die 1. Szene, wo wir sie sehen, zeigt sie uns, wie sie das kecke, vordringliche Wesen Heros mißbilligt, deren Lauschen sie tadelnd belacht [136]). Denselben Tadel, aber ohne milderndes Lächeln, kehrt sie dann aus dem Tiefsten ihrer feinfühlenden Seele heraus gegen Kandaules:

„Wenn ich wo bin, wo man mich nicht erwartet,
So mach ich ein Geräusch, damit man's merkt
Und ja nicht spricht, was ich nicht hören soll“ [137]).

Darum ist ihr der Ring fürchterlich, fürchterlich schon der Gedanke, daß nur eine ihrer Jungfraun mit seiner Hilfe belauscht werden

könnte [138]). Sie überträgt die Feinheit ihres Schamgefühls auf ihre Umgebung und muß deshalb den König zurückweisen, der ihre Schönheit von allem Volke bewundert sehen möchte [139]). Durch ihre Herkunft aus einem Lande, „wo indische und griechsche Art sich mischen“ [140]), hat Hebbel die überfeine Empfindsamkeit der Königin tiefer motiviert; sie ist in dem Glauben, daß eines fremden Mannes Angesicht zu schauen verboten sei [141]), erzogen und so der Schleier ein Teil ihres Selbst [142]) geworden. Ganz lilienhafte Unschuld: so tritt Rhodope im 1. Akt vor uns hin. Bei ihrem Wiederauftreten im 3. Akt sehen wir erst, bis zu welcher Feinheit ihr Schamgefühl geht, das sich schon durch die Ahnung eines für sie unsühnbaren Verbrechens für befleckt und entweiht hält. Sie schämt sich vor den Spiegeln, die ihr Bild zurückwerfen; sie verschmäht die Frische des Morgens und die eben erst erblühte Rose; sie möchte sich in dem dichtesten Schleier der Nacht vor sich selbst verbergen [143]). Und als es des Gatten Worten zunächst gelingt, ihren Verdacht zu beschwören, da bricht ihr Dankesgefühl über die wiedergewonnene Reinheit in lieblich tönenden Versen hervor:

„Ich bin
Den Gnädigen ein reiches Opfer schuldig,
Vor allem ihr, der Allverknüpferin!
Aus goldnen Körben sollen ihre Tauben
Von heute an die weichsten Körner picken,
Aus Marmorbecken löschen ihren Durst“ [144]).

Aber ihr Verdacht erhält nach einer kurzen Verzögerung neue Nahrung, bis er schließlich zur Gewißheit wird: Gyges hat sie gesehen, Gyges muß sterben. Und die Holde, Liebliche, die im frischen Morgentau sich wusch und sich im Strahl der Sonne trocknete, die selbst den Tod einer Spinne nicht duldete [145]), sie ruft nach Blut, um die ihr angetane Schmach abzuwaschen. So hoch hinaufgetrieben ist Rhodopens Gefühl für die Sitte und ihre Verletzung, daß sie Karna nunmehr ohne Schleier empfängt, trotzdem es Lesbia davor graust, denn „Es ist das erste Mal!“ [146]). Aber die Geschändete fühlt, daß sie den Schleier, das Symbol dieser Sitte, mit Unrecht tragen würde; darum tut sie's nicht. Es geht nicht an, Rhodope wegen dieser Potenzierung ins Allerzarteste „blutlose, dialektisch ganz durchsetzte Überkeuschheit“ vorzuwerfen, wie dies Bornstein tut [147]). Wer dem beistimmt, der muß dann allerdings auch den Tod des Kandaules mit Herbert Eulenberg für eine „vernunftmäßige Abschlachtung“ halten [148]). Aber der Charakter der Königin ist so sicher aus gewissen, uns freilich sehr fernliegenden Kulturzuständen erklärt, die Tragik der zwei beteiligten Männer so lückenlos in ihrer Stellung zu Rhodope motiviert, daß jene Einwände haltlos sind. Die Frage scheint mir nur so aufstellbar: Ist das normale Durchschnittsgefühl des gebildeten Lesers oder Zuschauers überall fähig, den ins Empfindsame und Allerzarteste potenzierten Stil der Rhodope bis ins Kleinste und Feinste nachzufühlen? Oder bleibt in uns nicht wenigstens ein Rest eines Gefühls zurück, der das Verbrechen des Kandaules zwar als solches gelten lassen will, ohne es doch gleich todeswürdig und völlig unbegreiflich zu finden,

wie es die Königin tut? Aber, würde Hebbel fortsetzen, wie es ja Kandaules und Gyges schließlich auch tun! Ich muß dem Dichter recht geben. Denn neben Rhodope sind auch die beiden Mannesgestalten dermaßen ins Feinempfindende gesteigert (wenn auch nicht mit nach derselben Seite des Lieblichen und Zarten), daß auf diese Weise doch eine weit höhere Welt mit leichter verletzbaren Gesetzen zustande kommt, als die gewöhnliche zeigt. Wer ganz in ihr aufgeht, dem mögen wohl auch die letzten Schwierigkeiten dieser vorwiegend psychologischen Tragödie verschwinden. Ich will deshalb den Charakter der Rhodope nicht erst durch die Entwicklung der zwei letzten Akte verfolgen; sie bewährt nur die stilistische Einheitlichkeit dieser fast märchenhaft zarten und dabei tragisch tief erschütternden Gestalt.

Kurz hingewiesen sei noch auf ein weiteres Beispiel dieses vierten Steigerungstypus: auf die Gestalt der Agnes Bernauer. Im Gegensatz zu den beiden eben behandelten Fällen stellt sie die realistische Potenzierung ins Liebliche und Sanfte dar. Jener beiden Unschuld ist die der Tugend, die ihrige die der Schönheit [149]). Aber in schlicht bürgerlichen Verhältnissen ist diese Schönheit aufgewachsen; der Vater, ein biederer Kleinbürger, sorgt, daß sie sich nicht überhebe; ein gutherziger Barbiergesell möchte sie zur Hausfrau haben; ein etwas trottelhafter Gevatter macht ihr den Hof. Wir sehen sie die Suppe auftragen und sich mit einer neidischen Nachbarstochter auseinandersetzen. Die Sprache, die sie redet, die Bilder, die sie gebraucht: das alles unterscheidet sich in nichts von den Gewohnheiten ihrer Umgebung. Die Szenen in der Baderstube sind durchaus im Tatsachenstil gehalten. Aber durch ihre Liebe gleitet Agnes unaufhaltsam in einen höheren Stil hinein; die Szenen zu Vohburg [150]) und Straubing [151]) heben sie vor allem hoch über ihre bisherige Sphäre hinaus. Doch die Steigerung erfolgt langsam, und selbst in die Kerkerszene des 5. Aktes hat sich noch soviel Schlicht-Menschliches hineingerettet, daß von einer idealistischen Potenzierung nicht gesprochen werden kann. Vergleicht man gar, wie Mariamne in den Tod geht und wie Agnes, so erhellt aus diesem Vergleich deutlich der Unterschied des Stiles. Steigerung ist hier wie dort. Aber Mariamne ersehnt den Tod als letzte Zuflucht:

„O daß man aus Granit,
Aus nie zerbröckelndem, den Sarg mir höhlte
Und in des Meeres Abgrund ihn versenkte,
Damit sogar mein Staub den Elementen
Für alle Ewigkeit entzogen sei!“ [152]).

Nach ihrem Tode hören wir nur Joabs kurzes „Es ist vollbracht!“ [153]). Wie ganz anders stirbt Agnes! Alles Menschliche, Irdische kommt in ihrer Todesstunde noch einmal zum Ausdruck. Gedanken an Freiheit und Leben, an Albrecht und den Vater machen ihr das Sterben schwer. Nach ihrem Tode werden uns noch einige Züge ihrer Todesangst realistisch berichtet [154]). Trotzdem wirkt ihr tragischer Untergang nicht minder bedeutsam und ergreifend als der Mariamnens. Darum möchte ich von der Gestalt der Agnes behaupten, was ich schon von der Herzog Ernsts gesagt habe, daß in ihr die ästhetische Antinomie von Wirklichkeitsfülle und Menschlich-Bedeutungsvollem bis zur Unmerklichkeit

gemildert erscheint und auf diese Weise zwei entgegengesetzten ästhetischen Normen genügt ist [155]).

5. Gehört die Steigerung nach dem Sanften und Lieblichen mit zu den Kennzeichen des Stils, wie ihn Hebbel in seiner späteren Zeit anwendet, so bleibt die Potenzierung ins Naive, Einfache, Ursprüngliche durchaus dieser letzten Schaffenszeit vorbehalten. Dies ist ja auch, wenn man Hebbels überwiegend sentimentalische Begabung und deren Entwicklung bedenkt, wohl begreiflich. Wenn ich hier von einem ins Naive steigernden Stil rede, meine ich das auch ausdrücklich im Gegensatze zur Steigerung ins Grüblerische, Reflektierende, dialektisch Zersetzende, wie sie Hebbel weit öfter handhabt und wovon bald genauer zu handeln Gelegenheit sein wird. Hebbel war eine viel zu komplizierte, trotz alles metaphysischen Einheitsdranges doch empirisch zerrissene und wild zerklüftete Persönlichkeit, um auf unmittelbarem Wege, durch künstlerische Intuition, zur Gestaltung des Naiven zu gelangen. Erst spät, als ein glücklicheres Schicksal ihn mit dem Leben und mit sich selbst ausgesöhnt hatte, kam jene Milde und Weichheit über ihn, die ihn befähigte, das Einfache, auf sich selbst Beruhende nicht bloß verstehend, sondern auch mitfühlend zu würdigen. Zwei Gestalten zeigen diese Potenzierung ins Naive: Gyges in der Tragödie „Gyges und sein Ring" und Siegfried in den Nibelungen, obwohl deren Betrachtung ergeben wird, daß diese Art der Steigerung dem Dichter weniger lag als die bisher behandelten Typen, daß sie mehr ein Erzeugnis reifsten Kunstverstandes als unmittelbarer schöpferischer Intuition ist.

In der Gestalt des Gyges wird die Steigerung nach der Seite des Naiven vor allem durch die Gegenüberstellung des Kandaules herbeigeführt. Kandaules ist durchaus sentimentalisch; er will fühlen, tief und voll, aber er will auch wissen, daß und wie stark er fühlt. Er ist die Folie, auf der die Naivetät des Gyges erscheint. Diese wird noch dadurch gesteigert, daß der junge Grieche als Vertreter eines Volkes auftritt, das jugendlich-kräftig sein geschichtliches Leben beginnt. Mit großer Kunst hat Hebbel in der Hallenszene des 1. Aktes die ersten feinen und doch bedeutsamen Linien gezeichnet, aus denen das Bild des Gyges entsteht. Er ist zurückhaltend gegen die politisch bedenklichen Ausführungen des Königs, aber sein einfach-menschliches Gefühl bricht doch stark hervor, indem er Thoas gleichsam in Schutz nimmt mit den Worten „Du tatst ihm weh!" [156]) und später: „Er geht betrübt" [157]). Wir fühlen, daß er den von Kandaules so sehr herabgesetzten Werten der Vergangenheit ganz anders, viel pietät- und rücksichtsvoller gegenübertritt. Geistig weit unentwickelter als sein königlicher Freund, hat er sich im tiefsten Innern einen feinen, untrüglichen Sinn für Ewigkeitswerte gewahrt. Die Schilderung des erbrochenen Grabes mit der Zuspitzung

„Daß ich, um meines Gleichen, meine Väter
Vielleicht, nicht unwillkürlich einzuatmen,
Den Odem lange anhielt in der Brust", [158])

ist zugleich ein charakteristisches Beispiel für die Art und Weise, wie der Dichter die Potenzierung ins Naive hier vornimmt: nicht mit grellen

Farben und groben Linien, sondern zart und weich, Zug um Zug an- und ineinanderfügend. Die Grundlage dieses naiven, dabei feinen seelischen Lebens sind eine gesunde, zunächst noch träumende Sinnlichkeit und ausgeprägte körperliche Kraft, die sich anfangs bescheiden verbirgt und nur, wenn sie herausgefordert wird, sich selbst zum Bewußtsein kommt. Vor allem aber ist die Auffindung des Ringes ein Hauptzug der Steigerung des Gyges nach der Seite des Naiven. Denn in Geschichte und Sage der indogermanischen Völker bleibt die Entdeckung derart übernatürlicher Dinge den Sonntagskindern, den Unschuldigen und Unbefleckten, den zwar nicht immer geistig, aber seelisch Reichen vorbehalten [159]). Nur s i e können, in der instinktiven Erkenntnis solcher ungewöhnlichen Gaben, den rechten Gebrauch davon machen, der in der Hand voreiliger, wenn auch weltkluger Menschen zum Mißbrauch wird. Von dem Wunderbaren wird ja späterhin noch zu reden sein. Hier sei nur auf die Bedeutung hingewiesen, die dieser Zug für eine Steigerung ins Naive hat. Für Gyges war der Ring nur das Mittel göttlicher Hilfe aus schwerer Gefahr, darum hätte er ihn dem Grabe gern wieder zurückgegeben [160]); für Kandaules wird er zum Verderben. Die Szene „Freier Platz" im 1. Akt benutzt Hebbel, um Gyges noch einige ins Naive steigernde Züge zu geben, ehe dieser direkt in die tragische Verwicklung hineingerät. Wie wenig seine Bescheidenheit als Sieger gemacht ist, zeigt die Verwirrung, in die ihn die schwarzen Augen der schönen Lesbia versetzt haben und die ihn sogar das Trinken vergessen läßt. „Ich weiß nicht, ob das schön, was mir gefällt" [161]). Dies einfache Geständnis ist so recht das Wort eines naiven, noch nicht mit sich und der Welt in Zwiespalt geratenen Gemüts, das sich auch weiterhin gegen ein seiner Natur gänzlich fremdes Ansinnen erst sanft, dann kräftig wehrt, um nicht die schöne naive Sicherheit gegen zu frühe Erkenntnis auszutauschen. Schließlich wird aber diese gesteigerte Naivetät des Gyges ihm ebenso zur tragischen Verschuldung wie dem Kandaules dessen Sentimentalität. Um dem Freunde zu Willen zu sein, läßt er sich doch zu dem bereden, was er selbst verurteilen muß. — Noch deutlicher erscheint die Steigerung ins Naive bei dem Gyges nach der Tat, wie ihn zunächst der 2. Akt zeigt. Wenn Hebbel meint, daß das Naive nicht bloß in der Sache, sondern auch im Worte liegt [162]), so bildet das Auftreten des Jünglings zu Beginn dieses Aktes den Beleg für beides. Er erscheint gebückt, und seine ersten Worte verraten, daß er mit all seinem sinnlichen und seelischen Sein in eine ihm fremde, ihn quälende Verfassung hineingezogen worden ist. Ihm ist

„Als hätten alle Blumen sich zugleich
Geöffnet, um die Menschen zu ersticken,
Als atmete die Erde selbst sich aus" [163]).

Dieses Wort verrät die tiefsten Geheimnisse der zum Bewußtsein ihrer Sinnlichkeit gelangten Seele; Gyges fühlt, daß er eine Missetat begangen hat [164]), begangen an ihr, die er liebt [165]). In der folgenden Auseinandersetzung mit Kandaules [166]) kommen neue Züge hinzu: Gyges hat beim Anblick Rhodopens geseufzt, er hat sogar den Ring gedreht, um sichtbar zu werden und eine Verwirrung, die fast der Auf-

hebung seines bisher so in sich gehaltenen Wesens gleichkam, noch vor aller Verantwortung mit dem Tode zu ersticken. Noch jetzt bittet er Kandaules, sein Leben als Opfer anzunehmen [167]); der aber hälts für einen

„Rausch, wie der vom Duft der Reben,
Ein kühler Hauch des Morgens bläst ihn fort“ [168]).

Da gewinnt in dem sich anschließenden Selbstgespräch zum erstenmal die Reflexion Macht über den Jüngling, und wenn auch in den folgenden Szenen, besonders in der Verantwortungsrede vor Rhodope im 4. Akt, ab und zu die Naturlaute des Naiven mächtig hervorbrechen, so ists doch nur, als ob der junge Gyges in dem nun zum Manne gewordenen sich traurig spiegelte: wie er war. Darum können wir von einer ausschließlichen Potenzierung ins Naive nur im 1. und 2. Akte reden; der Gyges der übrigen Akte ist ein Wissender, der das erst schlicht Gefühlte sich reflektierend zu Bewußtsein bringt, aus dieser Erkenntnis handelt und zum Handeln gezwungen wird. Ein einziger Zug möge für viele ähnliche sprechen, um das zu bestätigen. Am Ende des 1. Aktes zeigt uns Hebbel zwar die Überredungskunst des Kandaules; ihre Wirkung aber auf Gyges, die doch schließlich erfolgreich ist, wird auf der Bühne nicht mehr dargestellt. Sehr begreiflich: dem Gyges des 1. Aktes mußte eben alle Dialektik fernbleiben. Wie anders versteht er im 4. Akt, nach Kandaules' Abgang die Worte zu setzen! Welche Beredsamkeit entwickelt er, um sich und besonders den König vor Rhodope zu entschuldigen! Diese Bemerkung soll natürlich kein Tadel sein. Die tragische Idee der verletzten und sich rächenden Sitte und die ganze Anlage sämtlicher Personen, der Haupt- sowohl wie der Nebengestalten, die alle seelisch aufs feinste organisiert sind, rechtfertigt dieses Verfahren.

Ein kurzer Blick sei nur noch auf die Sprache und ihre Bilder geworfen. Jene ist, wie schon oft gerühmt, von höchstem Wohllaut, wie ihn Hebbel nie vorher noch nachher erreicht hat. Die Bilder sind ungemein anschaulich, weil sie durchweg den einfachsten Verhältnissen, Naturleben, Krieg, Spiel, Jagd und Kultus entnommen sind. Eine Gestalt wie Gyges, deren Denken und Sprechen sich in solchen Begriffen und Ausdrücken bewegt, muß damit erscheinen wie diese selbst: ursprünglich und naiv; sie zeigt aber auch zugleich die Punkte, wo die Keime des Sentimentalischen aus dem Boden des Naiven hervorsprießen können.

Ist Gyges ganz nach dem Zart-Naiven hin gesteigert, so ist die Naivetät Siegfrieds in den Nibelungen mehr robuster und handfester Art. Nach seiner physischen Natur, deren übermenschlichen Kräften und Leistungen, die er in mythischen Abenteuern und Kämpfen bewährt hat, könnte man ihm vielleicht die Steigerung ins Kolossalische zusprechen, wenn er nicht gar so schnell zu den gewöhnlichen Sterblichen herabstiege und sich sozusagen mit ihnen gemein machte. Er ist kein reiner Typus [169]). Der Vergleich mit Brunhild zeigt, wie viel ihm zur wirklichen Potenzierung ins Kolossalische fehlt. Vielleicht könnte man den Hebbelschen Ausdruck „erhabene Naivetät“ auf Siegfried anwenden [170]). Gleich die 2. Szene des Vorspiels gibt hell

und klar den Grundton an, auf den die Gestalt Siegfrieds gestimmt ist: den einer etwas grob zugehauenen Ursprünglichkeit. Er freut sich seiner übergewaltigen Kraft, durch die er beweisen will, daß er mit Recht besitzt [171]). Er freut sich aber auch, daß er wenigstens an einer Stelle verwundbar ist und so eine Antwort für Dankwarts Spott hat [172]). In seiner Geradheit fast verletzend, wird er durch Höflichkeit verwirrt und schüchtern [173]). Heiterer Witz ist ihm nicht versagt, aber auch schwermütige, nachdenkliche Stimmung befällt ihn zuweilen [174]). Die 4. Szene verstärkt diese Züge durch ähnliche. Siegfried erzählt naiv, wie er sie erlebt hat, seine Abenteuer; „blutig und doch redlich" ist es stets dabei zugegangen. Jetzt aber bietet er zum erstenmal zu einem Betruge die Hand, allerdings ohne sich dessen voll bewußt zu werden. Denn die Liebe zu Kriemhild hat von ihm Besitz ergriffen, um ihretwillen wird er sich selbst untreu. Die naive Heldenkraft läßt sich ins Joch der schlauen Gewöhnlichkeit spannen: hierin liegt Siegfrieds Tragik. Deshalb hat der Dichter im Verlaufe der Handlung die Steigerung ins Naive noch weiter durchgeführt, so mit voller Absicht in der 3. Szene des 2. Aktes, die ihm besonders gelungen schien [175]). Wir sehen Siegfried und Kriemhild das erste Mal einander gegenüberstehen. Diese Liebesszene nimmt eine einzigartige Stellung in Hebbels Werken ein. Verschwunden ist hier alles sinnlich Betonte, Hinterhältige und Symbolische, was sonst die Darstellung der Geschlechtsliebe bei Hebbel charakterisiert. An dieser Szene gleitet Bulthaupts Vorwurf wirkungslos ab [176]). Alles ist hier mühelos ins Naive hinaufgesteigert; die blöde Verwirrung Siegfrieds gibt die Grundstimmung an, in die sich Kriemhilds holde Verschämtheit und Giselhers lustiges Geschwätz trefflich einfügen. Das kurze Wort Siegfrieds in der folgenden 4. Szene ist ein wundervoll treffender Zug des fast Ungeschlacht-Naiven, in dem er gehalten ist:

„So steht ein Roland da, wie ich hier stand!
Mich wunderts, daß kein Spatz in meinem Haar
Genistet hat" [177]).

Bis zum Ende des Helden ist diese Steigerung durchgeführt; kaum daß er sich der Tragik, die er mitverschuldet hat, flüchtig bewußt wird [178]).

6. Lernten wir in der Steigerung nach dem Naiven einen Typus kennen, den Hebbel nur selten gehandhabt hat, so mag uns jetzt ein Potenzierungstypus beschäftigen, der nur ein einziges Mal in seinen Tragödien vertreten ist: ich meine die Steigerung ins Dämonische, Teuflische, Durchaus-Böse. Wenn man an Gestalten denkt wie Shakespeares Richard den Dritten, an Jago im „Othello", an Aaron im „Titus Andronicus" oder an Schillers Franz Moor und Hassan oder an Grabbes Berdoa, so hat man Beispiele dieser Steigerung. Ist man mit Hebbel der Ansicht, daß das Gute in der Gattung, das Böse nur in den Individuen existiere [179]), dann wird man begreifen, daß in solchen radikal-bösen Naturen das innere Band, das sie mit der Gattung verknüpft, völlig zerschnitten ist. Das Hebbelsche Drama aber fordert Menschen, die sich zwar über die Gattung erheben und erheben müssen, ohne deshalb aber gleich allen Zusammenhang mit ihr zu verlieren [180]).

In der Gestalt der alten Margaretha in der „Genoveva" zeichnet Hebbel einen solchen Menschen, der durchaus teuflisch handelt, aus keinem andern Grund als aus Lust am Bösen. Nicht mit wenigen energischen Strichen hat Hebbel dies Weib charakterisiert, sondern Zug um Zug, einen immer eindringlicher als den andern, hat er gehäuft, um das „Scheusal", wie es ihre eigne Schwester nennt [181]), in aller Scheußlichkeit hinzustellen. Gleich anfangs wird ihre körperliche Häßlichkeit betont [182]); ihre Reden sind wild und gottlos wie ihr Inneres, das sie mit zynischem Lachen aufdeckt, indem sie einiges aus ihrer Vergangenheit zum Besten gibt [183]). Genoveva grauts in ihrer Nähe [184]), aber sie kann diesem Weib auch nichts abbitten [185]). An der Schönheit und Unschuld der Pfalzgräfin entzündet sich sofort Margarethas gemeine Erfindung, nicht aus Rache, denn sie kitzelts, wenn man schaudernd von ihr weicht [186]), sondern aus dem notwendigen Bedürfnis des Bösen heraus, das im Guten seinen ewigen Feind sieht. Als sie weiß, wie es um Golo steht, stellt sie ihm gleich ihre Hilfe zur Verfügung; sie erst bringt ihn dazu, durch Falschheit und Hinterlist zu versuchen, was seinem stürmischen Werben nicht gelingen will, so daß er schaudernd sagen muß: „Der Teufel selbst ersinnt nichts Besseres" [187]) und später „Satanisch!" [188]). Sie stachelt Caspar zum Morde Dragos an und freut sich seines Todes und der Schande Genovevas. Noch gewaltiger steigert der Dichter das Teuflische dieses Weibes im 4. Akt. Mit ihren Hexenkünsten betrügt sie Siegfried, und als vor dessen Schmerz Golo fast zusammenbricht, ermuntert sie den Reuigen zum Trotze bis ans Ende, wo sie selbst ein Spielball der höllischen Gewalten wird, die sie beschworen hat. „Man kann einen dramatischen Charakter, warum er so oder so ist, nicht aus dem Charakter selbst erklären, so wenig als die Nase, warum sie sich so oder anders zieht, aus der Nase, man muß ihn aus dem Stück zu erklären suchen, wie die Nase aus dem Gesicht, und es spricht eher für als gegen den Dichter, wenn auch dann noch etwas Unerklärliches übrigbleibt" [189]). Mit diesen Worten Hebbels müssen wir uns begnügen, falls wir an dem ins Irrationelle und Übernatürliche eingewurzelten Bösen der Margaretha Anstoß nehmen. Wie die Nase der Stirn bedarf, unter der sie hervorspringt und durch ihren Winkel dem Gesicht ein bestimmtes Aussehen gibt, so ist Margaretha als völliger Gegensatz Genovevas aufzufassen. Wie diese im vollkommen Guten, wurzelt sie im vollendet Bösen. Beide verlassen schließlich den Boden des Menschlichen. Nach meinem Gefühl hat Hebbel die Steigerung der Margaretha durch die Schlußszene des 4. Aktes übersteigert. Den romantischen Hintergrund zugegeben, geht doch vor- und nachher alles im Bereiche der Wirklichkeit vor sich, so daß das Eingreifen übernatürlicher Mächte, das weder eine Hauptperson betrifft, noch weiterhin eine Wirkung auf den Gang der Handlung ausübt, trotz der hohen Poesie und tiefen Symbolik dieser Szene überflüssig und dramatisch ungerechtfertigt ist. Die Gestalt der Margaretha aber verliert durch diesen Eingriff ihre festen Umrisse, wird dunkel und verschwommen und zeigt so den Mangel, den Volkelt als eine Gefahr des potenzierenden Stils besonders hervorgehoben hat [190]).

7. Ein neuer für Hebbel besonders charakteristischer Typus der Steigerung begegnet uns, wenn wir an das Phantasieleben seiner

Gestalten denken. Ich möchte diesen Typus die Potenzierung ins Phantastische nennen. Schon im ersten Teile dieser Arbeit wurde die glühende Phantasie als eine Hauptseite der Hebbelschen Dichterindividualität hervorgehoben. Die meisten seiner Hauptgestalten tragen in dieser Beziehung deutlich den Stempel ihres Schöpfers an der Stirn. Hebbels Phantasie ist nicht von der verschwommenen, zerfließenden, träumerischen Art wie etwa die der Romantiker, sondern kraftvollerer Natur. Sie legt keine Schleier um die Dinge, sie mildert nicht deren harte, eckige Formen, sondern worauf ihr Licht fällt, das steht grell beleuchtet, in all seiner Schroffheit vor uns. Hebbels Phantasie ist von plastisch wirkender Kraft; schon Fr. Th. Vischer muß von ihr rühmen, daß sie organisch Charaktere und Schicksale erschaffe [191]). Vor allem in den Gestalten des jungen Hebbel und auch noch des Dichters der ersten Wiener Jahre waltet diese wilde Phantasie; erst die fünfziger Jahre milderten den Überschwang. Gerade die Steigerung ins Phantastische zeigt uns Hebbel von einer ganz originellen Seite. Selten sind, wie wir gleich sehen werden, Licht- und Schattenseiten seines Schaffens so miteinander verquickt wie auf diesem Gebiete. Zunächst muß allerdings bemerkt werden, daß das Phantastische hier nicht in dem tadelnden Sinne, den man oft damit verknüpft, zu verstehen ist, sondern daß es sich in den zu erörternden Fällen um kühne Steigerungen des Phantasievollen handelt. Vor allem zeigen die erotisch betonten Gestalten Hebbels diese Potenzierung ins Phantastische. Ihr ganzes Auftreten, was sie reden und tun, steht unter dem Eindruck ihrer üppigen Phantasie, und ihr durch solche Phantasie erregtes Wollen lebt sich zuweilen in scheinbar unvermittelt auftretenden Entschlüssen und schnell darauf folgenden Taten aus. Man kann derartige Entschlüsse unlogisch nennen, also phantastisch im engeren Sinne vom Standpunkt des die Idee und ihre Entwicklung erfassenden Betrachters; aber vom Standpunkt des handelnden Individuums sind sie psychologisch motiviert, wenn auch oft durch eine alles Maß übersteigende Phantasie motiviert. So will auch Hebbel verstanden sein [192]). Die Welt des Dramas soll von einer höheren Notwendigkeit beherrscht werden, als es die gewöhnliche der Alltagswelt ist, wo die Leute es logisch nennen, wenn das Gedankenkind den Uterus hinter sich herschleppt [193]). Aber eben nicht logisch, sondern psychologisch ist das Phantastische motiviert, zunächst soweit es die Entschlüsse der Personen betrifft. Was nun die ins Phantastische gesteigerten Stimmungen verschiedener Szenen und ihre Eingliederung in den Gang der betreffenden Entwicklung anbelangt, so hat Hebbel gerade solchen Szenen durch Betonung des Symbolischen, durch Befruchtung mittelst der tragischen Idee eine größere Festigkeit und Bedeutsamkeit verliehen, als es selbst ihre psychologische Berechtigung vermocht hat.

Gleich der entscheidende Entschluß der Judith im 3. Akt der gleichnamigen Tragödie ist ein Musterbeispiel, wie Hebbel die Potenzierung ins Phantastische handhabt. Der Betrachter, der Judiths Charakter bis auf die tiefsten Wurzeln entblößt gesehen hat, weiß, daß sie etwas Unmögliches unternimmt, wenn sie den Holofernes um ihres Gottes willen töten geht. Aber eben weil er sie vollkommen durchschaut, versteht er, daß dieser phantastisch anmutende Entschluß

von psychologischer Notwendigkeit für sie ist. Und er fühlt weiter, daß dieser Entschluß eine symbolische Bedeutung innerhalb der tragischen Entwicklung hat, daß der in der Idee liegende Zwiespalt jetzt zutage tritt, wenn er sich auch in ihrem Bewußtsein erst als schauerliche Ahnung ankündigt: „Gott, laß ihn Greuel begehen unter meinen Augen, aber schütze mich, daß ich nichts Gutes von ihm sehe!“ [194]). Nicht in Form logischer Kombinationen gelangt Judith zu ihrem Entschluß, sondern die tiefste Erregung ihres Wesens gebiert intuitiv eine Offenbarung, die sie als göttliche Erleuchtung deutet, aus sich heraus. Ihr großer Monolog im 3. Akt, aber auch die folgende Unterhaltung mit Mirza stehen durchaus unter dem Eindrucke dieses Phantastischen, ebenso die Bildkraft ihrer Rede.

Ins Phantastische gesteigert ist auch der Schluß des 1. Aktes der „Genoveva“, vielleicht noch höher, als es in der „Judith“ der Fall war. Genoveva versichert Golo ihres Vertrauens: „Und wer ihn (Siegfried) liebt, den lieb' auch ich!“ [195]). Golo, der noch kräftig gegen die höllischen Mächte seiner Brust kämpft, ist durch solche Worte tief getroffen, und diese Erschütterung seines ganzen Wesens läßt ihn in plötzlichem Entschlusse Gott versuchen und sein Schicksal unmittelbar an Gottes Urteil binden. Er will den steilen Schwindelrand des Turms erklettern, dann soll Gott richten:

„Brech ich nicht Hals und Bein zu dieser Stund,
So leg ichs aus: ich soll ein Schurke sein!“ [196]).

Verglichen mit Judiths phantastischem Entschluß, scheint hier die Steigerung noch höher getrieben. Denn in jenem Falle waren wir durch die vorhergehenden Enthüllungen des 2. Aktes wenigstens einigermaßen auf eine ähnliche Absicht vorbereitet. Hier aber erscheint der Entschluß fast als ein sonderbarer Einfall, da ja von dem gefährlichen Turme bisher mit keinem Worte die Rede war. Dem Phantastischen in dieser Form könnte scheinbar der Vorwurf der Sinnlosigkeit gemacht werden. Da aber tritt wieder das Symbolische entscheidend ein. Judiths Gang ins Lager ist bei aller symbolischen Bedeutung ein realer Vorgang, den wir fieberhaft verfolgen. Golos Abgang nach dem Turme wirkt in erster Linie symbolisch. An seiner Stelle hätte ebensogut ein anderes Wagstück stehen können. Judiths Gang entscheidet ihr Schicksal tatsächlich, der Golos das seinige noch nicht endgültig. Wie sehr hier das Symbolische überwiegt, zeigt der Anfang des 2. Aktes. Kein Zuschauer ist besonders erstaunt, daß Golo das Unmögliche vollbracht hat, so sehr ist er von vornherein durch die Idee suggeriert: der Himmel selbst muß dem Bösen die Hand reichen, damit es sich ganz offenbare. Alle diese Entschlüsse Golos, denen natürlich in der Regel die begriffliche Klarheit fehlt, lassen eben das Phantastische in seinem Wesen nur stärker hervortreten. So wird die eigentümliche Welt dieser Tragödie noch um ein gutes Stück höher über die Wirklichkeit hinausgehoben, als es schon durch die bisher berührten Steigerungsrichtungen geschehen ist.

Der ganze historische Hintergrund der beiden Jugendtragödien ist freilich der Entfaltung phantastischer Züge sehr günstig. Trotzdem das in „Herodes und Mariamne“ weniger der Fall ist, weist doch gerade

dieses Werk an verschiedenen Stellen eine starke Potenzierung ins Phantastische auf. Die Betonung des Phantastischen beschränkt sich allerdings durchaus auf die beiden Hauptpersonen, sie auf diese Weise noch energischer über die andern Gestalten der Tragödie hinaussteigernd. Kämpfen doch in Herodes und Mariamne zwei tief erotisch angelegte Naturen den Kampf um ihre Liebe, kein Wunder, wenn in diesem Kampfe auch ihre Phantasie zu Angriff und Abwehr eingreift. — Bereits bei der Steigerung ins Wollüstige war die 4. Szene des 1. Aktes Gegenstand unsrer Betrachtung gewesen. Dieser wollüstige Inhalt kleidet sich in dem großen Monologe des Herodes [197]) in phantastische Form. Glühende Eifersucht will die Geliebte eher tot wissen als in den Armen eines andern. Und eine über Tod und Grab hinausschweifende Phantasie faßt nun den plötzlichen grauenvollen Entschluß: „Ich stell dich unters Schwert!“ [198]) Diesen psychologisch tief in dem mißtrauischen Charakter des Despoten begründeten Entschluß faßt der Dichter mit Absicht in diese bei ihrer schlagenden Kürze doppelt unheimlichen Worte. In ihnen schlägt nicht allein die verzehrende Liebe des Herodes gleich einer lodernden Flamme herauf, sondern wird auch zum erstenmal deutlich die tragische Idee vernehmbar. Wieder hat sich also das Symbolische eng mit dem Phantastischen verbunden, um die Bedeutsamkeit dieser Szene als des Beginns der tragischen Entwicklung mit voller Wucht geltend zu machen. Man hat die Wiederholung getadelt, die durch nochmaliges Aussprechen des Blutbefehls Joseph gegenüber in der folgenden Szene eine überflüssige Abschwächung bedeute, und hat deshalb in dem ersten Entschluß eine unzulässige Vorausnahme gesehen [199]). Ich kann diesem Tadel keine Berechtigung zugestehen. Gerade die gerügte Wiederholung ist hier eine stilistische Feinheit des Dichters. Das erste Mal sehen wir Herodes allein, wie er auch die letzte Maske vor sich selbst fallen läßt; der blutige Entschluß trägt hier das Gepräge einer phantastisch-wollüstig-grauenvollen Liebe. Beim zweitenmal nimmt er bereits wieder die Maske vor; die wirklichen Gründe verbirgt er Joseph zunächst hinter solchen der Staatsklugheit und seiner (Josephs) persönlichen Interessen. Zuletzt bricht seine Eifersucht allerdings wieder hervor. Aber das kleine Hemmnis des dramatischen Flusses wird durch diese eindringende Charakteristik und den packenden Stimmungswechsel mehr als wettgemacht.

Maßlos wie Herodes in seiner despotischen Eifersucht zeigt sich dann Mariamne in ihrer Rache. Auf die Aktion folgt die Reaktion, noch gewaltiger ins Phantastische gesteigert als jene. Soëmus hat der Königin den zweiten Blutbefehl entdeckt [200]). Im ersten Entsetzen will sie der Vernichtung ihrer Liebe auch die ihres Lebens folgen lassen, aber Alexandras Einspruch läßt sie einen viel fürchterlicheren Entschluß fassen: Herodes selbst soll den Henker an ihr machen [201]). Dem schnellen Entschluß folgt nicht minder schnell (noch in demselben Akte) die Ausführung. Mariamne gibt ein Fest, und sie selbst tanzt dabei „wie rasend auf dem Grabe des Gemahls“ [202]), daß sogar der eherne Titus vor ihr zurückschaudert. Den Höhepunkt dieser phantastischen Steigerung bildet die Szene vor dem Spiegel mit der Erzählung des Lebenstraums. Es kann kein Zweifel sein, daß Hebbel

hier mit dem Hereinziehen des Irrationellen in diese Tragödie „unbedingtester Notwendigkeit“ [203]) sehr weit gegangen ist. Denn der Tanz der Mariamne hat ja nur dann einen Sinn und Zweck, wenn des Herodes' Rückkehr sicher ist. Objektiv, für den Zuschauer, ist das nun freilich nicht der Fall, denn mit Soëmus ist man genötigt, den Tod des Königs anzunehmen, wenn auch das erste unerwartete Erscheinen des Herodes am Ende des 2. Aktes die Möglichkeit einer nochmaligen Rettung nicht ausschließt. Subjektiv, aus dem tiefsten Innern Mariamnens verstanden, m u ß aber der König kommen, damit er, sie richtend, sein eigner Richter werde. So ist das Auftreten des kriegerisch gerüsteten Herodes [204]) gewiß ein Zufall, aber ein äußerst sinnvoller Zufall, dessen Eindruck wir uns um so eher ohne Zögern hingeben, als er das schreckliche, aber sinngemäße Ende der Traumerzählung darstellt. Der unheimlich-phantastische Charakter der ganzen Szene wirkt eben derart suggestiv auf uns, daß wir auch nicht einen Augenblick von dem Banne der tragischen Notwendigkeit frei werden. Und was dabei das Phantastische nicht tut, das erreicht die Beziehung auf die Idee, die Mariamnens Handeln durchwaltet; wie sie zum Ding gemacht worden ist, so spielt sie jetzt ihrerseits mit ihrem Gemahl. So innig ist wieder Phantastisches und Symbolisches miteinander verquickt [205]).

8. Nicht minder typisch für den potenzierenden Stil Hebbels ist eine Steigerung, die der eben behandelten gerade entgegengesetzt ist: die Potenzierung ins Reflektierende, Grüblerische, verstandesmäßig Zersetzende. Für diesen Typus sind so überaus zahlreiche Belege in seinen Werken, sowohl aus der Jugend- wie aus der Übergangs- und der reifen Schaffenszeit zu nennen, daß es sich hierbei um eine besonders charakteristische Seite seines Stils handeln muß. Der Vorwurf der Reflexion ist ja auch einer der frühesten, den die Kritik gegen ihn erhoben hat, und noch ist er nicht verstummt [206]). Da ist es doppelt seltsam, daß Hebbel die Reflexion in der Dichtung ebenso energisch verwarf, wie er sie praktisch handhabte. Oft und eingehend äußert er sich in den Tagebüchern und Briefen, welche Rolle der Verstand und überhaupt das Verstandesmäßige im Kunstwerke zu spielen habe. Hebbel gesteht dem Verstande nur eine kritische, keine produktive Bedeutung zu: „Jegliche Frage gestatt ihm, doch keine einzige Antwort!“ [207]). Seine Wirkung ist sozusagen negativ [208]); er „macht so wenig die Poesie wie das Salz die Speise; aber er gehört zur Poesie wie das Salz zur Speise“ [209]). Freilich kann diese vernichtende Wirkung des Verstandes zu weit gehen, dann wird er, wie Holofernes sagt, zu einem „Dieb am Leben“ [210]). Die Gefahr, daß der reflektierende Gedanke die Anschauung verdränge, ist dem grüblerisch veranlagten Dichter jederzeit bewußt gewesen. Das Epigramm „An den Menschen“ kann als Beweis dieser Behauptung gelten [211]). Einmal kommt er sogar zu einer deutlichen Ablehnung der reflektierenden Poesie, die das Innere beschreibe statt es darzustellen [212]). Der Verstand ist eben kritisch-analytisch, die Anschauung produktiv-synthetisch. Durch Sezieren und Zerlegen wird ein Gegenstand nicht erschöpft, sondern vernichtet [213]). Vielmehr muß der dramatische Dichter „seine Schilderungen immer zwischen dem Bewußt-Unbewußten halten“, da er das Werdende und Gewordene zugleich darstellen soll [214]). Das Wer-

dende und Gewordene dramatischer Charaktere ist aber ihr Inneres. Wie hat der Dichter das darzustellen? Nicht, indem er die Gemütszustände referiert [215]), auch nicht, indem er die sprechenden Personen über ihr eigenes Innere reden läßt; sondern „ihre Äußerungen müssen sich auf etwas Äußeres beziehen, nur dann spricht sich ihr Inneres farbig und kräftig aus, denn es gestaltet sich nur in den Reflexen der Welt und des Lebens“ [216]). Wie sieht nun die dichterische Praxis aus, die diesen ästhetischen Theorien entspricht?

Wenn wir den großen Monolog des Holofernes im 1. Akte der „Judith“ betrachten und ihn etwa mit dem Selbstgespräch Iphigeniens am Anfang des Goethischen Werkes vergleichen, so werden wir einen tiefreichenden, für beide Dichter bezeichnenden Unterschied gewahr. Beide Gestalten entfalten ein reiches und bewegtes Innenleben, aber auf ganz verschiedene Weise. Während Iphigeniens Rede fortwährend auf die sie umgebende Welt Bezug nimmt, so daß sich eins durch das andre erläutert und belebt, bleibt bei Holofernes die Umwelt völlig stumm, kaum daß er ihr einige Bilder entlehnt, um dadurch sein Inneres zu erklären. Nicht, indem er ein Verhältnis zu seiner Umgebung gewinnen will, versucht er über sich selbst klar zu werden, sondern indem er seine Betrachtung reflektierend nach innen kehrt, beginnt er sich zu verstehen. Er sieht sein Inneres nur im Spiegel seiner eignen Gedanken, die es ihm ins Übermenschliche verzerrt widerspiegeln. Aber er selbst muß gestehen: „Der Gedanke ist der Dieb am Leben; der Keim, den man aus der Erde ans Licht hervorzerrt, wird nicht treiben!“ [217]). Und diesem Gedanken, der ihn über sich selbst und das Menschliche täuscht, fällt er auch schließlich zum Opfer. Denn in des Holofernes Brust wohnen zwei Seelen. Die eine könnte man mit Nietzsches Ausdruck den „Willen zur Macht“ nennen, die andre ist eben jene maßlose Reflexion, die nach Fichtes Art die Welt dialektisch aus sich herauswirft, um sie immer von neuem zu zerstören. So ist Holofernes, gleich seinem Gegenspiel Judith, von Anfang an eine in sich gebrochene, dualistische Natur, wie sie das tragische Schicksal braucht. Man hat die Steigerung ins Grüblerische gerade bei Holofernes oft bemängelt [218]), wohl in der Meinung, derartige philosophische Reflexionen müßten einem Mann der Tat fernbleiben. Abgesehen aber von Hammer-Purgstalls Rechtfertigung [219]), verkennt eine solche Kritik, daß gerade das tragische Geschick des Feldhauptmanns in dieser Maßlosigkeit zum großen Teile mitbedingt ist. Wie sehr außerdem Hebbels Jugendphilosophie dieses Gefäßes bedurfte, um sich endlich einmal künstlerisch zu ergießen, wissen wir aus seinen eigenen Geständnissen [220]). Genauer davon zu reden, wäre aber die Aufgabe einer Betrachtung über den subjektiven Stil bei Hebbel, gehört daher nicht in das Bereich vorliegender Untersuchung.

Wie hoch Holofernes ins Grüblerische hinaufgesteigert ist, zeigt so recht ein Vergleich mit Judith. Beide stehen einander gegenüber wie der abstrakte Gedanke und das schwellende Gefühl. Diese charakterisierende Gegenüberstellung ist typisch für das Verhältnis von Mann und Weib. Gewiß reflektiert auch Judith; aber ihre Grübeleien, in denen sie ihren Zustand aufdeckt, sind ganz andrer, viel intuitiverer Art, ihre Gedanken schlagen sofort in Anschauung, und zwar in ge-

fühlsgesättigte Anschauung um. Unter dem Zwange solcher Gefühle handelt sie. Im Gegensatz zu Holofernes bezieht sie sich in ihren Reden weit mehr auf ihre Umwelt. Die Vergangenheit zieht in plastischen Bildern vor ihr herauf, während das frühere Leben des Feldhauptmanns, ganz wenig charakteristische Züge ausgenommen [221]), völlig dunkel bleibt. Bis ins Einzelnste ist der Gegensatz beider Naturen durchgeführt. „Träume soll man nicht gering achten", sagt Judith und versenkt sich darauf schauend in das Wesen des Traumes [222]); dem Holofernes sind die Träume als Widerspiel des Lebens ein Nichts [223]). Auf diese Weise hat Hebbel die Potenzierung des Holofernes ins Grüblerische gleichsam unterstrichen, indem er in Judith auch hierin seinen Gegensatz hinstellt.

Bereits als von dem Kolossalischen des Holofernes die Rede war, wurde die eigentümliche Starrheit dieser Gestalt hervorgehoben, die in Bezug auf die dramatische Entwicklung zu bemerken war. Dasselbe gilt von seinen Reflexionen. Wie sie nur indirekt, nämlich durch die Charakteristik, an der Handlung teilnehmen, so fehlt ihnen auch in ihrer Aufeinanderfolge jede Entwicklung. Wie ganz anders, wieviel dramatischer handhabt der Dichter die Steigerung ins Grüblerische bei Golo! Schon daß die Leidenschaft für Genoveva, also ein tiefstwurzelndes Gefühl, erst die Reflexion in ihm wecken muß, ist ein neuer, höchst bezeichnender Zug. Denn damit ist ein beständig sich steigerndes Wechselspiel zwischen Gefühl und Gedanke in einer Seele eingeleitet, eine dialektische Entwicklung innerhalb eines Charakters ermöglicht, die, der dramatischen parallel gehend, viel inniger den Zusammenhang zwischen Charakteristik und Handlung herstellt, als es im vorigen Beispiele der Fall war. Obgleich daher die Betrachtungen Golos viel anschaulicher sind als die des Holofernes, überwuchern sie doch im Verlauf der zwei letzten Akte sowohl die dramatische Handlung wie schließlich gar die Charakteristik, so daß die Handlung wirklich „vollständig in der purpurnen Finsternis des Monologs untergeht" [224]). Dazu kommt, daß die Gegenüberstellung der von allem Grüblerischen weit entfernten, durchaus durch Dulden handelnden [225]) Genoveva die Reflexionen Golos nur noch stärker hervortreten läßt, viel stärker, als die Grübeleien des Holofernes gegen Judiths Gedanken abstechen. Denn Judith ist als Persönlichkeit ihrem Gegner gewachsen, nicht so Genoveva, soweit sie als „Heilige" dem Menschen überhaupt eine Persönlichkeit entgegenzusetzen hat. Übrigens gehören auch die Reflexionen Golos zu den ganz deutlich im subjektiven Stil gehaltenen Teilen von Hebbels Werken.

Das Subjektive spielt auch noch stark in ein Werk aus der zweiten Periode des Dichters herein, das demzufolge die Steigerung ins Grüblerische, gedanklich Zersetzende nicht vermissen läßt. Ja, „Herodes und Mariamne" ist für diesen Steigerungstypus das allerinteressanteste Beispiel; denn nicht, wie in den Jugendwerken, lassen sich hier nur wenige Faktoren der Potenzierung aufweisen, sondern die verschiedensten Momente wirken bald allein, bald gemeinsam in der Richtung auf das Verstandesmäßige hin. Und nicht immer hat der gedankliche Leib eine anschauliche Bekleidung erhalten; nicht immer ist es aber Schuld des Dichters, öfters auch des Stoffes. Gehen wir jetzt den

Ursachen dieses Reflektierenden nach, so wird uns seine Steigerung zugleich begreiflich werden. Zunächst ist zu bedenken, daß wir es mit einem Intriguenstück zu tun haben, wo die Menschen weniger aus ihrer Natur, sondern mehr aus der Lage heraus, in die sie das Schicksal gestellt hat, nicht offen und ehrlich miteinander reden und auf diese Weise ihr Inneres enthüllen. Die Hauptpersonen des Werkes befolgen vielmehr Tayllerands Wort, daß die Sprache dazu diene, die Gedanken zu verbergen. Man kann den so entstehenden Sprachstil einen Stil der verborgenen Hintergedanken nennen. Das erste Gespräch zwischen Herodes und Mariamne [226]) ist durchaus von diesem Stile beherrscht. In dieser Szene erfahren wir eine ganze Reihe von Tatsachen aus der Vergangenheit des Königspaares, die für die tragische Entwicklung von höchster Bedeutung sind. Wir hören vom Tode des Aristobulus, von der Entfremdung, die darauf zwischen den Gatten eingetreten ist; wir erfahren, daß Salome Mariamne haßt, daß Alexandra in Rom gegen Herodes intriguiert, daß Antonius nach Mariamne gefragt hat, und wir sehen schließlich, wie die Königin des Gatten unbilliges Verlangen zurückweist. Selbst eine breitere Behandlung, als die von Hebbel angewandte, ließe dem Zuschauer die Fülle der angeführten Tatsachen, noch dazu in ihrer Bedeutung für Handlung und Charakteristik, nur schwer erfassen. Um wieviel schwieriger ist nun dieses Geflecht von Tatsachen, die durch besonders innigen Kausalzusammenhang miteinander verknüpft sind, zu entwirren, da sich beide sprechenden Personen nicht offen und rückhaltlos begegnen, sondern Reden voller Anspielungen und Andeutungen wechseln! Es kann kein Zweifel sein, daß der Hörer sich hier und da statt der klaren Anschauung mit dem blassen Begriffe begnügen, daß er an Stelle der vollen Einsicht zuweilen ein etwas oberflächliches „Verstehen" treten lassen muß, um wenigstens den Zusammenhang einigermaßen logisch zu erfassen. Dieser Nachteil, dessen sich Hebbel übrigens bewußt gewesen ist, kommt nicht nur als Begleiterscheinung des Intriguenstücks in Betracht, sondern liegt mit in der starken Konzentration der analytischen Technik begründet, die Hebbel schon in der „Maria Magdalene" mit Meisterschaft gehandhabt hatte. Aber dort handelt sichs um wesentlich einfachere Verhältnisse, schon der Personen sind viel weniger. Dazu decken sich Psychologisches und Kulturgeschichtliches in dem früheren Werke vollständig. Bei „Herodes und Mariamne" kommt eine viel verwickeltere Vorgeschichte in Betracht; ziemlich weit zurückliegende psychologische und historische Vorgänge sind in ihrer Getrenntheit, aber auch in ihrer gegenseitigen Bedingtheit als gegenwärtig nachwirkend aufzudecken, und zwar von Personen, deren Stellung zueinander meist nicht mehr als eine geheimnisvolle, vielsagende Andeutung zuläßt. Beide Faktoren, das Intriguenstück und die analytische Technik, ziehen deshalb als weitere Folge ein verhältnismäßig häufiges Auftreten des Beiseitesprechens und des — oft sehr ausgedehnten — Monologs nach sich. Wenn Mariamne in der angeführten Szene „für sich" die Worte spricht: „O daß er nicht die blutgen Hände hätte u. s. f." [227]), so werden wir aufgeklärt, daß sie den eben erwähnten Brudermord bereits verziehen hat. Im Interesse der tragischen Verwicklung d a r f sie das freilich nicht laut sagen, denn eben ihr falsch

ausgelegtes Schweigen läßt ja Herodes erst den entscheidenden Entschluß fassen. Dieser Umstand wäre freilich nicht von künstlerischer Bedeutsamkeit. Viel wichtiger ist, daß sie von ihrer Verzeihung gar nicht offen reden *kann*, weil sie, wie Herodes, eine einsame Natur ist. Erst aus der Erkenntnis der Einsamkeit dieser Hebbelschen Naturen wird das Beiseitesprechen als Notbehelf aufgehoben und gewinnt seine künstlerische Berechtigung [228]). Dasselbe gilt von der Verwendung des Monologs. Walzel zeigt, wie Hebbel solche reflektierenden Unterbrechungen als Analogon des griechischen Chors benutzt [229]), nur, dürfte man hinzufügen, mit dem Unterschiede, daß der moderne Dichter die Steigerung ins verstandesmäßig Zersetzende an solchen Stellen oft ebenso weit ins Schmerzhaft-Helle getrieben hat, wie etwa Äschylos zuweilen seine Chöre ins Dunkle.

Wir sehen, wie der komplizierte Organismus dieses Stückes eine Fülle von Gelegenheiten gibt, wo sich die Reflexion einnisten kann. An einige Beispiele sei wenigstens noch erinnert. In der 5. Szene des 2. Aktes erfährt Mariamne von Joseph das Geheimnis des Blutbefehls, freilich nicht in offnem Gespräch, sondern in einem unheimlichen Wortgefecht. In jedem Trumpf, den die zwei Menschen gegeneinander ausspielen, blitzt der verborgene Hintergrund des Stückes auf; jeder Satz ist reich an Anspielungen, jedes Wort an Assoziationen. Es ist mehr ein stummes Ringen der Gedanken, zu denen man die Anschauungen zwischen den Zeilen lesen muß, sobald sie nicht plötzlich wie grelle Lichter auf das Gesprochene fallen [230]). Ebenso ins gedanklich Zersetzende potenziert ist die darauffolgende 6. Szene, auch die 2. Szene des 3. Aktes; vor allem aber sind die Verteidigungsworte des Königs in der 3. Szene des 3. Aktes und sein letzter Versuch, Mariamne das gewünschte Versprechen zu entpressen [231]), Meisterstücke beziehungsreicher Rede. — Daß freilich diese Steigerung ins Reflektierende ihre großen Nachteile hat, wurde schon erwähnt. Denn wer vermag derartige Reden sofort nach all ihren reichen Assoziationen logisch aufzulösen? Wer es aber tut, dem tauchen hinter den Schatten der Begriffe die hellen Bilder der Anschauungen auf, so daß er selbst an den verwickeltsten Stellen den Zusammenhang nicht verliert. Freilich fällt mit dieser starken Potenzierung ins Grüblerische die volkstümliche Wirkung des Mariamnedramas durchaus dahin, so lange wenigstens, bis alle Hebbels Wunsch erfüllen, den man gerade bei Gelegenheit der eben zu Ende geführten Betrachtung begreift: dem Theatergenuß die Lektüre vorangehen zu lassen [232]). Eben bei diesem Werke hat mir meine eigne Erfahrung gezeigt, wie berechtigt Hebbels Forderung und wie gewinnbringend ihre Erfüllung ist.

Bloß hingewiesen sei noch auf Kandaules und Rhodope, die vom Schluß des 3. Aktes in der betreffenden Tragödie bis ans Ende des Ganzen immer stärker nach der Seite des Reflektierenden hin gesteigert sind. Ich erinnere nur an den ganzen 4. Akt und vor allem an das Zwiegespräch der beiden Männer vor dem Zweikampfe [233]), wo sich besonders in den Reden des Kandaules das Grüblerische und das Symbolische wechselseitig durchdringen und verstärken. Wenn Bornstein bei Rhodope „dialektische Infektion" findet [234]), so hat er vor allem ihre Steigerung ins Reflektierende im Auge. Es ist nicht zu

verkennen, daß die Königin mit einer Art marternder Wollust ihre persönliche Verletzung als ein Verbrechen am Gesetz der Sitte empfindet, daß nach dieser Seite hin ihre Rache als ein Ergebnis abstrakter Überlegung erscheint. Wenn man aber, wie es vorhin gezeigt worden ist, auch für die Potenzierung der Rhodope ins Zarte, Feinfühlige seine Organe eingestellt hat, wenn man versteht, wie sehr das Verhalten dieser Persönlichkeit und das Walten eines solchen Gesetzes einander bedingen, dann mildert sich das hervortretende Gedankliche bis zur Unmerklichkeit. Es ist keine Frage, daß wir in „Gyges und sein Ring" das am stärksten „stilisierte" Werk Hebbels haben, daher gehen in seiner Schätzung auch die Stimmen am weitesten auseinander [235]). Wenn man aber den Stoff anschaulich betrachtet, so kann kein Zweifel sein, daß nur eine solche stark stilisierte Behandlung die einzig angemessene war. Denn in den drei Menschen dieses Werkes stehen nicht nur drei verschiedene Welten, sondern auch drei grundverschiedene Persönlichkeitstypen nebeneinander. Nicht bloß Indien, Kleinasien und Griechenland mußte der Dichter hier künstlerisch bewältigen, sondern noch mehr drei Seelentypen, von denen jeder einzelne einen ganz besonderen Stil für sich erheischen könnte. Dürfte Gyges als eine von Natur „schöne Seele" bezeichnet werden, so Rhodope als eine solche durch Kultur; Kandaules steht zwischen beiden als hochsentimentalische Gestalt, mit sich selbst und der Welt im Kampfe begriffen, in dem ihm weder Natur noch Autorität einen Halt bieten. Darum muß er fallen. So tief ist bei ihm die Potenzierung ins Grüblerische in seinem Charakter bedingt.

II. 1. Das Gemeinsame der bisher behandelten Typen des potenzierenden Stils bei Hebbel bestand vornehmlich darin, daß die Steigerung wesentlich die dramatischen Charaktere betraf. Jede der ausgeführten Gestalten des Dichters erschien in dem Makrokosmos der Tragödie als ein Mikrokosmos von Kräften, die einen bestimmten Stärkegrad (die Höhe der Potenzierung) und eine gewisse Richtung (die Art und Weise der Steigerung) zeigten. Diese Steigerung geht aber, wie bereits angedeutet worden ist, noch weiter. Sie erstreckt sich nicht nur auf die Personen allein, sondern auch auf ihr Verhältnis zueinander, auf ihre Stellung im Gefüge des Ganzen, auf die Anordnung, Stimmung und Bedeutung der Szenen, auf Tun, Leiden und Untergang der Menschen, kurz: auf die Handlung, die erst das Kunstwerk zu einem dramatischen macht. In Übereinstimmung mit den bisherigen Ergebnissen bewährt sich Hebbel auch hier als machtvoller Beherrscher der Steigerung, aus deren vielen Möglichkeiten wenigstens einige Typen als besonders charakteristisch aufgezeigt seien.

Es liegt im Wesen der Hebbelschen Tragödie, die es ja mit der Darstellung der Idee zu tun hat, begründet, daß in ihr das Symbolische eine große Rolle spielt, dergestalt, daß man von einer Potenzierung ins Symbolische reden kann. Natürlich handelt es sich hier nicht um ein aus dem gewöhnlichen Leben herübergenommenes, sondern um ein auf dem Boden des Ästhetischen entstehendes Symbolisches, und zwar um ein Vorstellungssymbolisches [235a]). In diesem Sinne ist z. B. der Blutbefehl des Herodes, der Mariamne unters Schwert stellt, eine

symbolische Handlung; er zeigt durchaus anschaulich, ohne daß gedankenmäßige Erwägungen des Zuschauers nötig wären, wie der König die sittliche Idee, die einen Menschen zum Mittel zu machen verbietet, verletzt. Das Eigentümliche der Charaktere und Handlungen bei Hebbel besteht nun darin, daß sie sich immer auf die Idee des betreffenden Werkes beziehen, die auf diese Weise, gleich dem Lichtstrahl im Prisma, vielfältig gebrochen und widergespiegelt erscheint. Was nun den künstlerischen Wert dieser stilistischen Eigentümlichkeit betrifft, so ist er dann zweifellos vorhanden, wenn der Einzelfall und das dahinter liegende Bedeutsame einander decken, kurz: wenn die Idee vollkommen in Anschauung aufgegangen ist. — Wenn wir uns nun dieser Potenzierung ins Symbolische zuwenden, so bleibe zunächst dahingestellt, ob der Vorwurf, den Herbert Eulenberg dem Gestalter Hebbel macht, berechtigt ist, ob wirklich den Ideen zuliebe das Menschliche aus seinen Gestalten geopfert wird [236]). Daß aber Hebbel diese Steigerung beabsichtigt hat, ja mit innerer Notwendigkeit dazu geführt worden ist, gesteht er selbst ein, allerdings mit einem leisen Bedenken dagegen [237]). Aber „schon zum Begriff eines Charakters gehört die Idee. Nur die Idee macht den Unterschied zwischen dramatischen Charakteren und dramatischen Figuren“ [238]). Diese sind nur illuminierende Bilder, Allegorien, also „schwindsüchtige Töchter des Verstandes“ [239]). „Doch im Drama soll kein Gedanke ausgesprochen werden, denn an dem Gedanken des Dramas sprechen alle Personen“ [240]). Hebbel meint damit, daß — wie er's an andrer Stelle ausdrückt — die Idee das Kunstwerk nicht fundamentieren, sondern nur befruchten dürfe [241]). Auf welche Weise sich nun die Idee als das Symbolische im Drama niederschlägt, deutet der Dichter verschiedentlich an [242]). Hier soll uns nur die Steigerung beschäftigen, die er dadurch erzielt.

Der junge Hebbel und auch noch der Dichter der ersten Wiener Jahre gebraucht vor allem zwei Mittel, um die tragische Idee zu unterstreichen. Einmal führt er Gestalten ein, die zwar wenig in die dramatische Handlung eingreifen, aber durch ihr Auftreten im Sinne der Idee symbolisch wirken; zum andern spitzt er die Reden der Haupt- und oft auch der Nebenpersonen so zu, daß aus den Zuständen der Handelnden heraus das tragische Motiv gleichsam beim Namen genannt wird [243]).

Für den ersten Fall ist die „Genoveva“ ein vorzügliches Beispiel, insofern hier die Steigerung ins Symbolische einen sehr breiten Raum einnimmt. „Die Idee des Stückes ist die christliche der Sühnung und Genugtuung durch Heilige“ [244]). Um überhaupt erscheinen zu können, muß sich das Heilige mit dem Stofflichen verbinden [245]) und ruft auf diese Weise alle Greuel der Wollust gegen sich hervor. Die 5. Szene des 2. Aktes nimmt in der Episode mit dem Juden hierauf symbolisch Bezug. Wie die Heiligkeit Christi die Juden bis zum äußersten trieb, so befleckt das fanatische Gesinde, indem es den Herrn an dem einzelnen zu rächen glaubt, das heilige Wort des Gekreuzigten. Das ist der Fluch, den das Heilige immer und überall mit sich trägt. Golo versteht ihn: die Erde muß sich gegen den Himmel empören. So ist diese Szene ganz ins Symbolische gesteigert, aber das Symbolische tritt in konkreter Gestalt auf [246]), indem der geschichtliche Hintergrund

des Werkes dadurch Leben und Bedeutung erhält und auf diese Weise die Welt erleuchtet wird, in der sich die Idee einzig in dieser Gestalt auswirken kann. Die Potenzierung ins Symbolische fühlt gerade der naive Zuschauer besonders stark, indem ihm eine Szene, wie die eben erwähnte, zwar höchst poetisch, aber überflüssig erscheint, weil er in ihr, wenn er überhaupt die Idee des Werkes gleichsam als Sonne erblickt hat, deren Strahlen nicht sieht [247]). So hat auch Kuh in der Deutung der Tristanszene [248]) den Zusammenhang dieser Episode mit der Idee des Ganzen nicht völlig eingesehen. Nach seiner Ansicht soll der Ritter Tristan „durch die ihn auszeichnende chevalereske Treue gegen sein Weib die himmlische Treue Genovevas bekräftigen und die Treulosigkeit Golos noch mehr in den Schatten bringen“ [249]). Es kann aber kein Zweifel sein, daß der Nachdruck der Erzählung Tristans auf Fatimens Verhalten liegt; nicht Tristan, sondern die Sultanstochter bildet Golos Gegensatz; wie sie entsagt und sogar den sie Verschmähenden errettet, so soll auch Golo entsagen und Genoveva beschützen. Daß Tristan in bekräftigender Weise neben Genoveva tritt, ist zuzugeben, aber — trotz Kuh — weniger von Belang. Wie die Szene mit dem Juden, so ist auch die Tristanepisode ganz ins Symbolische gesteigert. Ohne seine Erzählung würden wir umsonst fragen: Was will dieser Ritter? Denn die Botschaft des Pfalzgrafen ist für den Fortgang der Handlung bedeutungslos. Die Erzählung hat aber neben dem symbolischen noch einen hohen poetischen Wert, sowohl für sich selbst wie für das ganze Werk, weil sie für Ereignisse charakteristisch ist, die jener Zeit eigentümlich waren. Wenigstens genannt sei noch die Schlußszene des 4. Aktes. Daß die Potenzierung sich hier ins Dunkle verliert, wurde schon früher ausgeführt.

Sparsamer in der Verwendung symbolischer Steigerung zeigt sich Hebbel in der vorausgegangenen „Judith“, wie ja überhaupt diese Tragödie von ungemeiner Ökonomie, vor allem im einzelnen, ist. Die Idee des Werkes spricht Samaja im 3. Akt aus: „Was gegen die Natur ist, das ist gegen Gott!“ [250]). Diese Idee, die zwischen Holofernes und Judith weniger durch Worte als durch die Tat debattiert wird, wirkt sich auch in einigen symbolischen Gestalten der Volksszenen aus. Die Szenen mit dem bußfertigen Samuel und seinem Enkel, mit dem blindstummen Daniel und seinem Bruder sprechen die Idee aus, indem sie, um Hebbels Ausdruck anzuwenden, „an ihr sprechen“ [251]). Auf dieser symbolischen Potenzierung beruht in erster Linie die erhabene Wirkung der Volksszenen. In ihnen wird die tragische Idee lebendig und zeigt, daß sie mehr als eine philosophische Abstraktion, daß sie von Realität, wenn auch metaphysischer, erfüllt ist.

Von ganz andrer Wirkung ist, bei aller Potenzierung ins Symbolische, die Artaxerxesszene im 4. Akt von „Herodes und Mariamne“. Auch Artaxerxes ist, wie die Gestalten in den bisherigen Beispielen, Nebenperson, die gar nicht in die führende Handlung eingreift. Aber jene standen doch wenigstens in gewisser Beziehung zu den Trägern der Handlung, indem diese in ihnen wie in einem Spiegel ihr eigenes Schicksal erkennen konnten. Das ist bei dieser Menschenuhr nicht der Fall. Zunächst ist er allerdings auch ein historisches Symbol, das die „dumpfe, absterbende orientalische Kulturwelt“ illustriert [252]).

Die symbolische Potenzierung im Sinne der Idee überwiegt aber diese historische Bedeutung weit. Jeder, der die Idee dieser Tragödie erfaßt hat, sieht in Artaxerxes den bewußt hingestellten Gegensatz zu Mariamne, die sich nicht, wie jener, zum Ding machen läßt, selbst von der Liebe nicht. Die Steigerung kommt hier noch viel stärker zum Ausdruck, weil sie — ein bei Hebbel seltener Fall — mit komischen Mitteln erzielt wird, wodurch der stärkste Gegensatz zu den vorhergehenden und folgenden hochtragischen Szenen erzeugt wird.

Die angeführten Beispiele zeigen die idealen Fälle der Potenzierung ins Symbolische, da bei ihnen die Steigerung sowohl aus der Idee als aus dem Stoffe geschöpft ist, was Hebbel nicht immer gelingt. Eine solche mißlungene, weil in diesem Falle zu gewaltsame Potenzierung ins Symbolische finde ich in dem Auftreten der heiligen drei Könige in der letzten Szene von „Herodes und Mariamne". Drei Gründe lassen sich allerdings für die Einführung dieser neuen Personen kurz vor dem Schlusse geltend machen. Zunächst mußte Herodes während der Hinrichtung Mariamnens beschäftigt werden, und zwar längere Zeit, damit nicht etwa Joabs zu frühe Meldung von der Vollstreckung des Urteils die Illusion störte. Diesem äußerlichen technischen Grunde schließt sich ein psychologischer an: die innere Vernichtung des Herodes konnte sich am schärfsten in dem Befehl zum Kindermord offenbaren. Daß dieser biblische Zug uns so vertraut ist, gibt gerade diesem Grunde das größte Gewicht. Mehr aber kommt für Hebbel noch die symbolische Bedeutung in Betracht. Mit den heiligen drei Königen, die auf unerklärliche Weise in Jerusalem zusammentreffen, tritt das Christentum auf den Plan, die Religion, die das „Hab Achtung vor dem Menschenbild!" [253]) predigt und mit dieser altruistischen Lehre das egoistische Heidentum überwindet. Welcher Leser aber und besonders welcher Hörer ist imstande, dieser Steigerung ins Symbolische sofort und ohne Zögern zu folgen? Gerade dieser Szene ist mit Bornstein der Vorwurf zu machen [254]), den Kuh zu Unrecht auf das ganze Werk ausdehnt [255]): Historisches und Psychologisches haben sich gegenseitig nicht restlos durchdrungen. Die Potenzierung ins Symbolische läßt die Idee nackt zutage treten, statt sie historisch und psychologisch zu verhüllen und künstlerisch zu schmücken [256]).

Muß im Prinzip dem Mittel symbolischer Steigerung, wie es an den vorhergehenden Beispielen aufgezeigt ist, höchste künstlerische Berechtigung zugesprochen werden, so dürfte man der zweiten Art, wie Hebbel die Idee zu unterstreichen pflegt, weit skeptischer gegenüberstehen. Wiederum mögen zuerst Beispiele reden. — Wenn im 2. Akte Mariamne sagt: „Ich war ihm nur ein Ding und weiter nichts!" [257]), wenn wir dann die Worte der Königin vernehmen, die die 3. Szene des 3. Aktes beschließen, wenn wir in der Auseinandersetzung mit Soëmus die Klage hören: „Du bist, wie ich, in deinem Heiligsten gekränkt, wie ich, zum Ding herabgesetzt!" [258]), und des Soëmus Wort zu Alexandra fassen: „So groß ist keiner, daß er mich als Werkzeug gebrauchen darf" [259]) — so schlägt, wie Bornstein sagt, die Wünschelrute des Verstehens in unsern Händen sofort nieder, „wir fühlen, hier stehen wir an der Grundquelle des Ganzen" [260]). Das ist gewiß richtig,

nur fragt es sich, ob die dadurch erreichte Steigerung ins Symbolische hier rein künstlerisch wirkt oder ob nicht an Stelle des gefühlssatten Schauens ein erkältendes Verstehen tritt. Ohne weiteres ist zuzugeben, daß derartige Anrufe des tragischen Motivs bei Hebbel stets aus dem szenischen Zusammenhang, aus dem Zuständlichen der Personen hervorgehen; trotzdem sind sie, besonders in der 6. Szene des 3. Aktes, dialektisches Raisonnement [261]), um so mehr als sich die Steigerung ins Symbolische hier mit der ins Geheimnisvolle verbindet, wovon bald zu reden sein wird.

Allerdings gewinnt in diesen Beispielen der Ausdruck „symbolisch" einen Sinn, der in vollem Gegensatz zu der oben festgestellten Bedeutung dieses Wortes steht, insofern hier die Idee anschauungslos, rein gedankenmäßig hervortritt. Die Bezeichnung „Steigerung ins Symbolische" ist daher für diese Fälle nicht besonders glücklich; da sichs aber hier wie vorhin um das Hervortreten der Idee handelt, mag der Ausdruck beibehalten werden, wenn auch mit der Einschränkung, daß hier der minder gute, weil nicht anschauliche Fall der Potenzierung nach der Idee hin vorliegt.

Ich habe gerade „Herodes und Mariamne" zuerst genannt, weil hier die Potenzierung ins Symbolische durch gelegentliches Hervorheben der Idee besonders stark fühlbar wird. Aber weder in den vorhergehenden noch in den nachfolgenden Werken fehlt es an Beispielen für diesen Fall. Der letzte Akt der „Judith" zeigt uns, wie zuerst von Holofernes und Judith [262]), dann von dieser und Mirza [263]) die Idee des Stückes debattiert wird. In gewissem Sinne ist die Auseinandersetzung zwischen Judith und Holofernes mit der zwischen Herodes und Mariamne zu vergleichen, nur daß hier das Weib die einzig Verstehende ist, während Judith und Holofernes einander gegenseitig durchschauen, d. h. jedes die Tragik des andern ermißt, ohne seine eigne zu verstehen. Doch es ist noch ein weiterer Unterschied zwischen dem Jugendwerk und dem späteren Stück. Die Debatte zwischen Judith und Holofernes ist beiderseits so mit Sinnlichkeit erfüllt, daß das Anrufen des tragischen Motivs nicht erkältend wirkt; noch weniger ist das in der folgenden Szene zwischen Judith und Mirza der Fall, da sich hier der Eindruck der eben vollbrachten Tat mit solcher Anschaulichkeit geltend macht, daß das Symbolische nicht störend dazwischentreten kann.

Denselben Vorzug, bei aller Steigerung nach der Idee hin doch anschaulich und unmittelbar zu wirken, hat auch ein späteres Werk als „Herodes und Mariamne", hat auch „Agnes Bernauer" mit der „Judith" gemein. Wenn hier von einem besonderen Betonen der Idee durch ihre Debattierung die Rede ist, so kann nur die letzte Szene des Werkes in Betracht kommen. Ernst und Albrecht stehen sich hier zunächst als Verteidiger ihrer persönlichen Interessen gegenüber; nur als es angesichts der höchsten weltlichen und geistlichen Autoritäten zur Aussprache kommt, h ö r e n wir, was wir von Anfang an g e s e h e n haben: daß hier das sich selbst überlassene Individuum den Kampf mit der Gesamtheit auskämpft und sich ihr unterwirft. Das ist die Idee des Ganzen, und Herzog Ernst spricht sie klar und deutlich aus mit den Worten: „Du bist nicht wie ein Anderer usw." [264]), nach-

dem er schon vorher das sittliche Recht der Gesamtheit vertreten hat. Wirkt aber diese Anrufung der Idee erkältend? Nein, im Gegenteil! Bei höchster Plastik der Situation (wir sehen wirklich im Hintergrunde die lebensberechtigte mittelalterliche Welt) [265]) gelingt es dem Dichter, uns dennoch die metaphysischen Tiefen sichtbar oder wenigstens fühlbar zu machen, denen solch tragisches Geschick entsteigen muß. Der Anteil an der Menschlichkeit und Würde der handelnden Personen, besonders des alten Herzogs, der sowohl Albrecht wie Agnes aufwiegen muß, und das unmittelbare Gefühl für die hohen ethischen Werte, die Vater und Sohn vertreten, ja verkörpern, überwinden im Zuhörer die ästhetische Antinomie zwischen dem Menschlich-Bedeutungsvollen und dem Wirklichkeitsschein fast völlig, so daß auch in Bezug auf die Steigerung ins Symbolische die „Agnes Bernauer" als ein dem unerreichbaren Stilideal immerhin sehr nahe kommendes Werk gerühmt werden muß.

2. Mit der Betonung des Symbolischen ist bei Hebbel eine weitere Steigerung sehr eng verknüpft: die Potenzierung ins Wunderbare und Übernatürliche. Dies Wunderbare findet Hebbel aber nur wunderbar in Bezug auf die Erscheinungsreihen, die sich eben abspinnen .... nicht aber in Bezug auf die Idee, die gerade durch das Wunderbare viel tiefer offenbart wird als durch das sogenannte Natürliche [266]). Aus dieser Stelle ergibt sich schon, daß von einer Steigerung ins Wunderbare nicht in dem Sinne gesprochen werden kann, daß nun die Tragödie ein Tummelplatz übernatürlicher Mächte und die Menschen darin deren Spielball wären, denn die Gottheit selbst kann wohl das Rad des Schicksals einen Augenblick aufhalten, aber das Individuum schließlich nicht vor dem Zermalmtwerden schützen [266a]). Vor einem deus ex machina bewahrte Hebbel schon seine Auffassung von Gott als der Idee der immanenten Notwendigkeit [267]). Das Wunderbare tritt darum in seinen Tragödien durchweg dort auf, wo es sich um festere Anknüpfung des Dargestellten an die Idee handelt, sei es, daß das Symbolische sich ins Gewand des Übernatürlichen kleidet, sei es, daß das Wunderbare den historischen oder mythischen Hintergrund des Ganzen, auf dem sich die Idee nur eben so offenbaren kann, charakterisiert, sei es, daß beides zusammenfällt.

Ein Beispiel für die bloße Einkleidung des Symbolischen ins Wunderbare bildet das bereits einmal erörterte Auftreten der heiligen drei Könige am Schlusse von „Herodes und Mariamne". Im vorigen Abschnitt wurde gezeigt, wie Hebbel in dieser Szene mit der Potenzierung ins Symbolische zu weit gegangen, also stillos geworden ist. Jetzt ist es an der Zeit, die damit verknüpfte Steigerung ins Wunderbare als stilistisch unberechtigt aufzuzeigen. Die Stillosigkeit liegt darin, daß in dieser Tragödie „unbedingtester Notwendigkeit" [268]) sich plötzlich wie vor Torschluß noch ein irrationelles Moment ankündigt und uns in eine ganz andere Sphäre hinüberreißen will unter dem Vorwand, daß wir erst dadurch die bisher durchwanderte Welt recht verstehen würden. Gerade die bei aller Steigerung so ehern abgeschlossene, so fest in sich ruhende Welt dieser Tragödie bedarf des transzendenten Fingerzeigs durchaus nicht, und so schlägt die Steigerung ins Wunderbare eher ins Wunderliche um [269]). Der Hörer oder Leser sträubt sich

ja schon gegen die Symbolik der Szene, noch mehr aber gegen ihre Einkleidung in ein Wunderbares, das in seiner Äußerlichkeit ja nicht einmal das Wesentliche des Christentums darstellt. Die Erklärung, warum Hebbel gerade die vorliegende Einkleidung wählte, ist größtenteils schon in dem Abschnitte über die Steigerung ins Symbolische gegeben worden; der biblische Stoff legte das Motiv ja überdies allzu nahe. Hätte der Dichter nicht in den vorhergehenden Akten jede Steigerung ins Wunderbare grundsätzlich vermieden, so würde man ihm bei diesem Schlusse vielleicht williger folgen [270]).

Dieser letzte Vorwurf trifft bis zu einem gewissen Grad auch die „Genoveva". Freilich wird hier die Steigerung ins Wunderbare weit mehr dem historischen Hintergrunde („Zeit: die poetische") [271]) gerecht als in „Herodes und Mariamne". Ich denke an die Margarethaszenen des 4. Aktes mit der Geistererscheinung Dragos. Schon bei Betrachtung der Steigerung ins Teuflische machte sich in Bezug auf die Gestalt der alten Margaretha die Bemerkung nötig, daß Hebbel hier mit der Einbeziehung des Wunderbaren nicht ganz glücklich gewesen sei. Im Vergleich zu der Schlußszene des Mariamnedramas wird man aber die Potenzierung ins Wunderbare, wie sie die 6. Szene des 4. Aktes der „Genoveva" zeigt, weit weniger störend finden. Denn von Anfang an spielt diese Tragödie in einer dem Übernatürlichen wenigstens zugewandten Welt. Nicht als ob es darin so besonders wunderbar zuginge, aber die Personen sind alle mehr oder weniger dem dumpfen Aberglauben ihrer Zeit verfallen. Sie haben ein Organ fürs Übersinnliche, glauben an unmittelbare Einwirkungen höherer Mächte und handeln demgemäß. Und wenn uns dann der Dichter aus der bloßen magischen Stimmung ins wirkliche Erleben des Wunderbaren hinaufhebt, so machen wir den Sprung, der trotz aller Vorbereitung nötig ist, ohne Zögern mit. Dient hier die Steigerung ins Wunderbare zunächst zur Veranschaulichung der poetischen Zeit, so verbindet sie sich weiterhin, wie dies im vorigen Abschnitt schon angedeutet wurde, mit der Potenzierung ins Symbolische. Vor allem durch dieses zweite Moment erhält die Beschwörungsszene ihre Bedeutung und gewaltige Wucht, deren Schwerpunkt in der Erscheinung Dragos liegt. Denn dieser Geist steigt aus jener Welt herauf, wo Gut und Böse noch friedlich beieinander ruhen, ehe der Zwiespalt in die Idee zu treten beginnt. „Was wir im Drama bös werden sehen, das müssen wir auch wieder gut werden sehen" [272]), verlangt Hebbel, und mit dieser Forderung tritt auch der Geist gleichsam an Margaretha heran [273]). Nach ihren poetischen Mitteln steht diese Szene in allen Tragödien des Dichters einzig da, sie erfüllt alle Ansprüche, die Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie an die Darstellung des Übernatürlichen macht [274]), und ist bei gutem Spiel ihrer erschütternden Wirkung sicher, so daß man sich eigentlich wundern könnte, warum Hebbel nie wieder etwas Ähnliches geschaffen hat, wüßte man nicht, daß nach seiner Ansicht die wahre Poesie das Außerordentliche gewöhnlich darzustellen habe [275]).

Von einer Steigerung ins Wunderbare, sowohl in Bezug auf den historischen Hintergrund als auch hinsichtlich der Idee, gibt nun die „Judith" das ideale Beispiel. Die, wie wir sahen, nach den verschiedensten Richtungen hin hochgesteigerte Welt dieses kraftstrotzenden

Jugendwerks ist ja nach Stoff und Idee einer Potenzierung ins Übernatürliche besonders günstig. Das auserwählte Volk und seine Heldin sind ja schon von der Bibel her von einem göttlichen Hauche wunderbar umwittert. Auf Judith und ihr Volk erstreckt sich deshalb auch die Steigerung, soweit sie in der Richtung aufs Übernatürliche stattfindet. Gleich die Brautnacht Judiths, die ihr Schicksal bedingt oder wenigstens bestimmt, wird vom Dichter ins geheimnisvolle Helldunkel des Wunderbaren getaucht. Was zunächst, wenn auch nicht ohne metaphysischen Rest, physiologisch erklärt werden kann, stellt sich durch die Betrachtungen Judiths und die ganze weitere Entwicklung als Eingriff übernatürlicher Gewalten dar. Wie es bei Tobias ein böser Geist ist [276]), so ist es bei Hebbel Gott selbst, der sich die Jungfräulichkeit des Weibes auf wunderbare Weise als Opfer aufbewahren will. Daß nun aber dies Wunderbare nicht bloß subjektives Erlebnis der Heldin bleibt, sondern daß es sich im Sinne der Idee des Ganzen auch für den Betrachter in objektive Gewißheit verwandelt, dafür sorgen die Volksszenen des 3. Aktes, in denen die Steigerung ins Wunderbare ihren Höhepunkt erreicht. Dies geschieht einmal dadurch, daß wir in den Episoden mit Samuel und seinem Enkel, mit Samaja und Daniel den Eingriff übernatürlicher Mächte mit erleben, zum andern, daß die Idee gleichsam aus ihrer metaphysischen Tiefe hervortaucht und sich als Anfang und Ende der tragischen Verwirrung offenbart. Die Steigerung ins Wunderbare ist gerade in der „Judith" so hoch getrieben, daß wir in diesem wie in keinem andern Werke Hebbels das tragische Schicksal wirklich als die „Silhouette Gottes" [277]) in riesiger Unheimlichkeit erscheinen und verschwinden sehen.

Weniger energisch, dennoch fühlbar genug, hat Hebbel sein Gygesdrama ins Wunderbare hinaufgesteigert. Tun wir in „Herodes und Mariamne" am Schluß erst, ziemlich unvermittelt, einen Blick in die Welt des Übernatürlichen, so macht der Dichter in dem späteren Werke den tragischen Konflikt äußerlich von dem Wunderbaren abhängig, das deshalb mit dem Zauberring gleich anfangs eingeführt wird. Wenn man bedenkt, daß die ganze tragische Entwicklung auch ohne den Ring möglich gewesen wäre — und Herodot zeigt, daß es so sein kann — dann versteht man, daß der Ring mehr bedeuten muß als das zufällige Faktum, welches den tragischen Konflikt erzeugt [278]). In dem der Tragödie vorangestellten Epigramm weist Hebbel darauf hin [279]). Danach sollte durch den Ring vor allem das Verletzende und Abstoßende der Handlung gemildert und so Kandaules und Gyges leichter zu ihrer Untat bewogen werden. Daß der Ring aber auch eine symbolische Bedeutung hat, versteht man leicht, wenn man sich erinnert, wie der König pietätlos die Dinge der Vorzeit geringschätzt. In dem Zauberringe wird die Vergangenheit lebendig, die sich an ihrem Verächter rächt, jene wunderbare Vergangenheit, „wo Gott und Mensch noch miteinander gingen und Liebespfänder tauschten" [280]). Wir hätten hier wieder ein Beispiel, wie sich das Symbolische ins Gewand des Wunderbaren kleidet. Aber noch etwas Drittes kommt hinzu. Hebbel will den Regenbogen, den er mit Hilfe des wundertätigen Ringes über das Bild gespannt hat, nicht als Brücke für das Schicksal angesehen wissen. Und gewiß entsteigt dieses in der Tragödie der Brust dieser

drei verhängnisvoll nebeneinander gestellten Menschen. Aber der Dichter fordert mit seiner Einschränkung mehr, als das dramatische Bild selbst gibt. Denn jenseits der Brücke lauert das Schicksal, bereit, die freventlich „an den Schlaf der Welt" rührende Hand zu ergreifen [281]), dem Schicksal, das der menschlichen Brust entsteigt, wenigstens entgegenzukommen und das Individuum zu sich herüberzuziehen und zu vernichten. Alles das Wunderbare faßt sich in der Beschreibung zusammen, die Gyges von dem Ringe gibt [282]), einer Beschreibung, die übrigens mit höchster Kunst als Handlung erscheint und wie das Kleinod, von dem sie handelt, in wunderbaren Farben spielt.

Endlich sei noch auf „Die Nibelungen" als ein besonders merkwürdiges Beispiel der Steigerung ins Wunderbare hingewiesen. So gleichmäßig energisch diese Potenzierung in der „Judith", so gleichmäßig zart und leise sie in „Gyges und sein Ring" erfolgt, so ruck- und stoßweise geschieht sie in der Trilogie. In ihrem schon mehrfach erwähnten Buche unterzieht Anna Schapire-Neurath [283]) gerade die Steigerung in den Nibelungen einer scharfen Kritik. Die Hauptursache aller Mängel liegt wohl darin, daß Hebbel bei all seiner dichterischen und denkerischen Größe dem, was er darstellen wollte, nicht gewachsen war, ja daß die gestellte Aufgabe wohl jeder Dichterkraft unlösbar sein wird. Der Übergang vom Mythischen zum Menschlichen, von der Sage zur Geschichte ist überhaupt nicht darstellbar, da es das Mythische und die Sage objektiv (ich meine im Vergleich zum Menschlichen und zur Geschichte) nie gegeben hat. Und selbst wenn es dem Dichter gelungen wäre, in Brunhild und Siegfried das Mythische für den Betrachter objektiv hinzustellen, so fühlt dieser doch einen Zwiespalt, wenn er solche Gestalten bald in einer höheren, wunderbaren, bald in einer niedern, gewöhnlichen Welt wandeln sieht. Der Übergang selbst ist nur eine, allerdings notwendige, subjektive Konstruktion; objektiv darzustellen, anschaulich zu machen ist er nicht. Der „Moloch" leidet ja an dem gleichen Grundfehler. Doch ich will nicht länger auf die Potenzierung ins Wunderbare eingehen. Bei allem Übernatürlichen, das die Trilogie enthält, bleibt doch unsre Teilnahme fast ganz dem Reinmenschlichen zugewandt. Fassen wir, wie es der Dichter auch wünscht [284]), mehr die psychologischen als die kosmischen Momente ins Auge, sehen wir die Idee nicht so sehr kulturhistorisch in dem Übergang vom Heiden- zum Christentum, sondern psychologisch in Georgys Formel „Durch Dienen zum Werden" [285]), dann können uns alle die „wunderbaren Farben und Formen" [286]) den Genuß des Ganzen nicht schmälern.

3. Einem neuen für Hebbel charakteristischen Typus der Steigerung begegnen wir, wenn wir den tragischen Untergang seiner Gestalten näher ins Auge fassen. Ich will diesen Typus die Potenzierung ins Grauenvolle und Furchtbare nennen. Dies ist selbstverständlich nicht in tadelndem Sinne zu verstehen, als ob etwa das Gefühl des Grausens sich in dem Maße einstellte, daß die dem Kunstwerke gegenüber notwendige Willenlosigkeit im ästhetischen Verhalten gestört würde [287]). Gutzkows Vorwurf läuft allerdings darauf hinaus, wenn er behauptet, daß Hebbel nicht frei genug über dem Grausigen schwebe

(wie Shakespeare), sondern es analysiere [288]). Dieses Analysieren hängt wesentlich mit dem Versöhnungsbegriff der Hebbelschen Tragödie zusammen, dessen Berechtigung sowohl Gutzkow wie seine ganze Zeit nicht erkannte, noch weniger anerkannte. „Die Versöhnung im Tragischen geschieht im Interesse der Gesamtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden" [289]). Der Held fällt eben als Opfer der Idee, die er verletzt hat; ja, je mehr in seinem Untergang alle Dissonanzen des Endlichen zum Ausdruck kommen, je mehr Widerspenstiges in ihm bewältigt werden muß, desto reiner und vollständiger ist dann die Versöhnung, die in der Selbstkorrektur des Unendlichen durch Vernichtung des aufsässigen Endlichen besteht [290]). Dieser Standpunkt, den Hebbel an zahlreichen Stellen vertritt [291]), ist zwar nicht, wie er dogmatisch behauptet, „der allein richtige", aber er ist eine von den verschiedenen Möglichkeiten. Er läßt uns jetzt vor allem die richtige Stellung zu dem ins Grauenvolle und Furchtbare Gesteigerten, das Hebbel wenigstens für die Jugendwerke selbst zugibt [292]), einnehmen. Es ist sicher, daß das grausige Schicksal eines Menschen, sub specie aeternitatis betrachtet, nicht nur viel von diesem Entsetzlichen verliert, sondern daß eine solche Betrachtung wirklich „das Grauen selbst verklärt" [293]). Ja gerade weil die symbolische Betrachtungsart, wie gezeigt wurde, seiner Tragödie wesentlich ist, kann Hebbel das Furchtbare so hoch steigern, ohne deshalb in Fehler zu verfallen, deren Opfer Grabbe im „Gothland" geworden ist.

Wie schon bemerkt wurde, kommen hier als Beispiele vor allem die zwei Jugendtragödien in Betracht; aber auch dem reifen Hebbel ist die Potenzierung ins Grauenvolle nicht fremd. Das Schicksal Judiths ist eine ganze Kette furchtbarer Tatsachen. Das liebeheischende Weib, das ein dunkles Schicksal aus der Gattung ausgestoßen hat, muß ihren Leib dem Feinde zum Opfer bringen; sie muß die Befriedigung ihrer tiefsten Sehnsucht verfluchen und dem Manne, der sie erst ganz zum Leben erweckt hat, eigenhändig den Tod geben, um schaudernd zu sehen, daß sie statt der großen Befreiungstat einen feigen, selbstischen Mord begangen hat. Gewiß bringt vor allem der 5. Akt der Judith des Grausigen genug, aber die gewaltige Steigerung ins Kolossalische, ins Wollüstige, ins Phantastische, ins Grüblerische und ins Wunderbare, die sich mit der Potenzierung ins Fürchterliche verbindet, reißt uns hoch über alles Stoffliche hinauf ins willenlose Schauen des Tragischen. Dies gilt auch von den Volksszenen des 3. und 5. Aktes, die für das grausige Schicksal Judiths den entsprechenden Hintergrund abgeben. Wie Hunger und Durst aus Menschen Bestien machen, das wird hier teils unmittelbar, teils referierend vorgeführt, ohne daß man deshalb mit R. M. Meyer von einer „blutroten Sauce von Greueln" sprechen wird [294]); denn entsetzliche Verhältnisse bringen entsetzliche Taten hervor.

Ins Fürchterliche gesteigert ist auch das Schicksal Golos, besonders im 4. und 5. Akte der „Genoveva". Wie Golo, indem er der Heiligen alle erdenklichen körperlichen und seelischen Martern zufügt, sich selbst martert, bis er sich schließlich selbst richtet, das ist um so grausiger, als sein Handeln aus einem im Grunde höchst wertvollen Gefühle hervorgeht und wir hier das Böse von einer edlen Seele Besitz

ergreifen sehen. Schon Kuh berichtet, daß die ersten Beurteiler der „Genoveva" die grausige Selbstblendung Golos als eine gewalttätige Lösung beanstandet hätten [295]). Aber bereits bei der Steigerung ins Wollüstige sahen wir, wie psychologisch berechtigt dieser Ausgang ist. Hebbels Muse wollte nun einmal Blut [296]) und zog dann selbst das stofflich Unschöne und Widerwärtige heran [297]), soweit es der Zusammenhang des Ganzen forderte. — Dem ins Grausige gesteigerten Inhalt paßt sich die sprachliche Form durchaus an. Wenn in der 1. Szene des 4. Aktes Golo das Elend der gefangenen Genoveva schildert, wie sie sich mit vertrockneter Brust über das Kind beugt; wenn wir erfahren, wie er vor ihrem Flehen das letzte Menschliche in sich erstickt: so erfaßt uns bei diesen höchst anschaulichen Zügen des Fürchterlichen ein Grauen, das nur durch den Gedanken an die Idee gemildert wird: so allein kann sich das Heilige völlig offenbaren. Ebenso ist das Gericht über Genoveva zu beurteilen. Alle Steigerungsgrade des Entsetzlichen werden hier abgewandelt, allerdings weniger im Sinne dramatischer Entwicklung als im Hinblick auf die Charakteristik Golos, der „das Maß des Grausens" [298]) bis auf den Grund leert.

Die dramatische Poesie hat nach Hebbels Ansicht „durchaus die Grundverhältnisse, innerhalb deren alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, ins Auge zu fassen, und die sind bei dem beschränkten Gesichtskreis der Menschen grauenhaft" [299]). Wenn man diese Grundverhältnisse weniger metaphysisch auffaßt, also unter ihnen auch die einfachsten menschlichen Beziehungen, Liebe, Ehe, Familie versteht, so findet man gerade hier eine weitere Triebfeder zur Steigerung ins Grauenvolle. Denn was ist furchtbarer, als daß die Liebende den Geliebten mordet („Judith"), der liebende Mann das geliebte Weib martert („Genoveva"), der Gatte die Gattin hinrichten läßt („Herodes und Mariamne"), die beleidigte Frau den geliebten Mann dem Rächer übergibt („Gyges und sein Ring")? Darin, daß der Dualismus, der tragische Zwiespalt so tief reicht, daß Mißtrauen und Nichtverstehen die innigsten Verhältnisse von Grund aus zerstören, liegt der tiefste Quell des Furchtbaren, das uns bei Hebbel so erschüttert. Die Richtung dieser Steigerung zeigen auch, wie eben angedeutet wurde, noch die späteren Werke, den hohen Grad nur die zwei Jugenddramen. Ich brauche nur auf den Blutbefehl des Herodes und auf die Rache Mariamnens in der betreffenden Tragödie hinzuweisen, vor allem aber an den letzten Akt der Nibelungentrilogie zu erinnern, wo in dem gewaltigen Ringen zwischen Hagen und Kriemhild das Grausige seinen Höhepunkt erreicht. Wie in diesen reifen Werken, so ist es ja schon in der Judith besonders die Rache, die die Handlungen und Situationen ins Fürchterliche steigert. — Doch will ich darauf nicht näher eingehen, vielmehr noch einen letzten für Hebbel charakteristischen Typus der Potenzierung erörtern.

4. In der 1. Szene des 1. Aktes von „Herodes und Mariamne" macht Judas dem Könige von dem Feuer Meldung, das dieser selbst nachts bemerkt hat. Dabei erzählt er, wie ein junges Weib verbrannt sei, weil sie sich aus Schmerz über den eben gestorbenen Gatten nicht habe retten lassen wollen. Herodes erwidert darauf „für sich": „Das will ich Mariamnen doch erzählen und ihr dabei ins Auge schaun".

und kurz danach laut: „ ... sie [die Tote] war gewiß der Frauen Königin“ [300]). Es ist das erste Mal, daß wir in diesem Zusammenhang etwas von Mariamne erfahren. Freilich nicht klar und bestimmt wird uns von der Königin, von ihrem Charakter oder ihrem Verhältnis zu Herodes berichtet, sondern eine geheimnisvolle Andeutung, die das später zu Entwickelnde nur wie im Dämmerlicht einer bangen Ahnung zeigt, tritt an Stelle des gewissen, festen Ausdrucks. Dieselbe Stimmung lebt in dem Bericht von dem stummen Trabanten, von dem Titus dem König erzählt [301]). Noch ist kein Wort über die Tücke Alexandras gefallen. Um so bedeutungsvoller wirkt der gelegentliche Hinweis darauf, doppelt bedeutungsvoll, da er ins Gewand eines ungewöhnlichen und unheimlichen Vorganges gekleidet erscheint. Wenn nicht lange darauf Joab seinen Bericht mit den schwerwiegenden Worten beginnt: „Ich sprach Antonius!“ [302]), so haben wir hier wieder eine ähnliche geheimnisvolle Andeutung, die von Herodes sofort in entsprechender Weise aufgefaßt wird. Aufs höchste gesteigert erscheint die Wirkung dieser geheimnisvollen Anspielungen in den Worten Joabs, wo er über das Bildnis des Aristobulus spricht [303]). Mit dem Bericht, Antonius habe es mit Blicken verschlungen und endlich des Herodes Brief davor verbrannt, weiß der Hörer, der die kommende Entwicklung nicht kennt, natürlich nichts anzufangen; aber gerade die Unwissenheit, die geheimnisvolle Spannung, in die er durch solche Andeutungen gebracht wird, lassen ihn die tragische Verwirrung schließlich um so tiefer fassen, je mehr er selbst das Geheimnis solcher Anspielungen enträtselt. In diesem Falle wird er sehr bald den dunkeln Sinn der Stelle verstehen, nämlich: Antonius könnte leicht den Herodes preisgeben, um die schöne Schwester des Aristobulus zu besitzen. Ich möchte die Steigerung, die der Dichter durch Mittel, wie die eben aufgezeigten, erzielt, die Steigerung ins Geheimnisvolle nennen. Daß sie sich sehr oft mit der Potenzierung ins Grüblerische berührt, ist nach den betreffenden Ausführungen ohne weiteres klar. Nur ist ihre Anwendung vielseitiger, nicht bloß auf die Charakteristik beschränkt, wie dies ja auch die herangezogenen Beispiele erwiesen. „Herodes und Mariamne“ ist geradezu ein Musterbeispiel für die Steigerung ins Geheimnisvolle, was ja diesem intriguenreichen Werke, dieser Tragödie einsamer Menschen ganz gemäß ist. Die Unterhaltung Josephs mit Herodes im 1., das Gespräch Alexandras mit Sameas im 2. Akt weisen eine Menge geheimnisvoller Anspielungen auf, die bald auf die Charakteristik der sprechenden und besprochenen Personen, bald auf den historischen Hintergrund ein gelegentliches Licht werfen. So ist auch besonders das Gespräch Mariamnens mit ihrer Mutter ganz ins Geheimnisvolle potenziert [304]). Wieder vernehmen wir eine reiche Fülle von Tatsachen, die für die Entwicklung der Königin von grundlegender Bedeutung sind. Wir werden bis an den Anfang ihrer Liebe zu Herodes zurückgeführt, erfahren, welche Rolle Alexandra bei dieser Ehe gespielt hat, und wie der tote Aristobulus zuletzt zwischen die Gatten getreten ist. Aber nicht mit ausführlicher Klarheit, sondern mit heimlichen Andeutungen teilen sich das die beiden Frauen mit. Wir ahnen, daß es sich hier nicht nur um finstre Geheimnisse des Königshauses handelt, sondern mehr noch um Tatsachen, die erst in den tiefen, ver-

schwiegenen Seelen dieser Menschen zu solchen Geheimnissen geworden sind. Wie Fackelschein durch die Nebelnacht, so glüht oft zwischen den Worten der Redenden das Geheimnisvolle herauf:

„Ich will dafür, daß du uns ein Gespenst,
Ein blutges, in die Ehekammer schicktest,
Von dir nicht eine Reueträne sehn,
Obgleich wir nie jetzt mehr zu zweien sind,
Und mir der Dritte so den Sinn verstört,
Daß ich verstumme, wenn ich reden sollte,
Und daß ich rede, wenn zu schweigen wär“ [305]).

Dies gesteht Mariamne ihrer Mutter, ehe sie fest und bestimmt den Schwur leistet: „Ich sterbe, wenn er stirbt!“ Und wenn darauf Alexandra erwidert: „So stirb! Und gleich! Denn —“ [306]), so ist in dieser geheimnisvollen Bezugnahme sowohl die Nachricht vom sichern Tode des Herodes als auch ihr Triumph darüber zu sinngemäßem Ausdruck gebracht. Die Antwort Mariamnens: „Und deshalb glaubtest du, ich brauchte Trost?“ [307]) rundet endlich die ganze Szene bedeutungsvoll ab, indem wir erst jetzt (mit ihr!) das Wort Alexandras zu Beginn des 3. Auftritts verstehen: „Du suchst den Trost, wo er zu finden ist“ [308]); so lange ist nämlich die Lage des Herodes für Mariamne ein Geheimnis gewesen, in dessen Besitz Alexandra ihre Tochter auszuhorchen und zu beeinflussen versucht. Jenes gelingt ihr, dieses nicht. Daß auch die 5. Szene dieses Aktes ganz unter dem Zeichen des Geheimnisvollen steht, zeigt schon ein kurzer Hinweis darauf. Mariamne entlockt Joseph das Eingeständnis des Blutbefehls: „Beim Abschied entfiel ihm, mit Entsetzen denk ich dran, ein dunkles Wort!“ Das ist so recht die Art, wie Hebbel auf das drohende Schicksal hinweist. Wir verstehen, daß dies geheimnisvoll sich Ankündende sowohl Joseph wie Mariamne zermalmen wird. „Ich seh den Aristobulus“, sagt jener, und „Von jetzt erst fängt mein Leben an“, gesteht Mariamne [309]). Beide Worte bergen Geheimnisse, aber durch das Vergangne offenbart, deuten sie auf Künftiges hin.

Aber auch weder in den ersten Werken Hebbels noch in denen seiner reifen Zeit fehlt die Steigerung ins Geheimnisvolle. Gleich die „Judith“ zeichnet sich bedeutsam dadurch aus, besonders der 2. Akt. Von einem Traum ist die Rede, als der Vorhang aufgeht [310]), von einem seltsamen, schauerlichen Traum der Judith, dessen Deutung dem Zuschauer und noch viel mehr der Heldin selbst ein Geheimnis ist. Aber eben dadurch werden wir auf dies Moment hingelenkt, wir fühlen, daß bei Judith Traum und Leben ineinandergreifen, durcheinander weben. Wir sehen, daß die Wurzeln dieser Persönlichkeit sehr tief ins Unterbewußte hinabreichen, und folgen deshalb leichter der tragischen Entwicklung, die alle Geheimnisse enthüllen wird. Es ist freilich ein großer Unterschied zwischen der Behandlung des Geheimnisvollen in der „Judith“ und der in „Herodes und Mariamne“. Entschieden geht die Potenzierung in jenem Werke viel weiter, wo sie einmal angewandt wird; aber es fehlt ihr der Reichtum und die Vielseitigkeit der Steigerung, wie sie das spätere Werk aufweist, bei dem man geradezu von einem System des Geheimnisvollen sprechen kann. Beide Werke

erhalten durch diese Potenzierung etwas von jenem Rembrandtschen Helldunkel, das nach Hebbels Ansicht dem Drama zukommt [311]).

Ich übergehe, welche bedeutsame Rolle das Geheimnisvolle natürlich auch in der „Genoveva" spielt, und ziehe von den späteren Werken nur noch die „Agnes Bernauer" als letztes Beispiel für diesen Steigerungstypus heran. Schon mehrmals hatten wir diese Tragödie als im realistisch potenzierenden Stile gehalten bezeichnet. Gewiß ist dieser Stil der Entfaltung geheimnisvoller Züge weniger günstig als sein idealistisches Gegenstück, aber auch in dieser Beziehung hat Hebbel hier wieder die richtige Mitte getroffen. Von Anbeginn sehen wir Agnes von einem ungeheuern Schicksal bedroht, das ihr zunächst ganz allgemein als Rache der Welt an ihrer übergroßen Schönheit erscheint, dann bestimmtere Gestalt in der Liebe zu Albrecht gewinnt, bis es zu Anfang des 5. Aktes die letzte Maske abwirft, das Urteil vorweist und Tod oder Schlimmeres als Tod verlangt. Seitdem wir in der 4. Szene des 4. Aktes das entscheidende Gespräch zwischen Herzog Ernst und Preising gehört haben, erhalten alle folgenden Vorgänge für uns Betrachtende eine tiefere Bedeutung, so besonders die Szenen in Straubing, die die Liebenden vor der Totengruft [312]) und schließlich abschiednehmend zeigen [313]). Jedes Wort enthält geradezu eine geheimnisvolle Beziehung auf das Fürchterliche, das bald eintreten soll: „So, nun bin ich in Ingolstadt und du in Straubing! Siehst du mich noch? Ja? Ich dich nicht mehr!" [314]). In diesen Worten voll tragischer Ironie werden die Ereignisse des 5. Aktes vorausgenommen, ohne daß doch der eigentlichen Bedeutung der Szene Gewalt angetan wird. In der Kerkerszene des letzten Aktes erreicht die Potenzierung ins Geheimnisvolle ihre tiefste Wirkung dadurch, daß Agnes immer mehr ihres Schicksals gewiß wird und Preising von Winken und Andeutungen bis zur endgültigen Verkündigung ihres Urteils gelangt. Es ist, als ob die stumme Notwendigkeit, die das Universum regiert, Sprache erhalten habe.

III. Indem ich es bei diesen zwölf Typen der Potenzierung bewenden lasse, bin ich mir, wie schon gesagt, wohl bewußt, nicht erschöpfend gewesen zu sein. Immerhin sind diese die wichtigsten, weil hervorstechendsten und für den steigernden Stil Hebbels am meisten ausschlaggebenden. Mehr aber als die Feststellung etwa noch in Betracht kommender Typen liegt mir die Beantwortung einer Frage am Herzen, die man nach den vorstehenden Ausführungen längst aufzuwerfen berechtigt ist, der Frage: Wie kommt bei diesen verschiedenen Steigerungsrichtungen innerhalb eines Werkes doch dessen einheitlich potenzierender Stil zustande? Schon einmal wurde die Beantwortung dieser Frage wenigstens gestreift, wenn es sich dort auch nur um eine vorläufige Auskunft handelte. Jetzt ist es an der Zeit, die Lösung des Problems zu versuchen. Wieder soll ein Beispiel anschaulich und klärend zu Hilfe kommen.

Wenn wir zurückblicken, welche Steigerungstypen die Tragödie „Herodes und Mariamne" aufweist, so sehen wir das leidenschaftlich Wollende, das Erotische, das Phantastische, das Grüblerische, das Symbolische, das Wunderbare, das Fürchterliche und das Geheimnis-

volle in diesem Werke besonders betont und weit über das gewöhnliche Maß hinausgesteigert. Von den besprochenen zwölf Typen sind also acht vertreten, so daß „Herodes und Mariamne" als ein stilistisch reiches Werk bezeichnet werden muß. Ein Rückblick auf „Agnes Bernauer" oder auf „Gyges und sein Ring" würde zeigen, daß diesen Werken keineswegs ein ähnlicher stilistischer Reichtum zukommt. Aus diesem Grunde soll die weitere Untersuchung an dem Beispiel von „Herodes und Mariamne" fortschreiten. Denn stilistisch reich ist ja noch nicht stilistisch einheitlich; gelingt es aber, bei dieser Fülle von Steigerungsrichtungen die Einheitlichkeit des Stils und ihre Bedingung nachzuweisen, so ergibt sich die Berechtigung der Anwendung auf die andern Werke von selbst. Die Frage lautet also jetzt: Wodurch wird „Herodes und Mariamne" trotz acht verschiedener Steigerungsrichtungen zu diesem Kunstwerk einheitlich potenzierenden Stils?

Doch noch immer ist die Frage nicht vollständig, noch fehlt ihr ein wichtiges Glied. Es genügt, an die bisherigen Ausführungen zu erinnern, um zu erkennen, daß die acht verschiedenen Steigerungstypen keineswegs gleichmäßig in demselben Werke vorkommen, daß etwa — um bei „Herodes und Mariamne" zu bleiben — das Wollüstige nicht in dem Stärkegrade dominiert wie das Phantastische, daß das Wunderbare gegenüber dem Symbolischen fast verschwindet und daß das Grauenvolle nicht in dem Maße die tragische Wirkung beeinflußt, wie es das Grüblerische tut. Diese Erwägung mit inbegriffen, wäre unser Ergebnis dieses: „Herodes und Mariamne" ist eine Tragödie im steigernden Stile. Diese Steigerung geht nach acht verschiedenen Richtungen, die eben angeführt wurden. Diese acht Richtungen zeigen verschiedene Stärke der Potenzierung. Und nun lautet die endgültige Frage: Wie kommt es trotz verschiedener Richtungen und trotz deren verschiedener Intensität zu einem Kunstwerk einheitlich potenzierenden Stils?

Schon mehrfach wurde das Kunstwerk mit einem Organismus verglichen, dessen erhaltende und bewegende Kräfte den verschiedenen Richtungen der Steigerung entsprechen. Wie nun in jedem Organismus eine die übrigen Kräfte beherrschende Grundkraft existiert oder wenigstens als notwendig anzunehmen ist, so ist es auch in der gesteigerten Welt des Kunstwerks der Fall. Was „Herodes und Mariamne" betrifft, so kann keine Frage sein, daß die Steigerung in der Richtung aufs leidenschaftliche Wollen die bestimmende des Werkes ist. Sie war als dem Herodes eigentümlich aufgezeigt worden. Er ist ja, nach Hebbels eigenem Geständnis, der Held der Tragödie [315]), er ist das Individuum, das sich in seinem maßlosen Despotismus gegen das Weltgesetz empört und dessen Walten verfällt. Bei ihm ist der Wille zum Leben der Wille zur Macht geworden, der ihn treibt, alles bis ins Innerste hinein ohne Widerspruch zu besitzen. So entfließt diesem hochgesteigerten Leidenschaftswillen der Drang nach Wollust, der sich in seiner Gier in die phantastischsten Entschlüsse und Taten umsetzt. Anderseits muß ihn dieser Herrscherwille, der auf andrer Kosten befriedigt wird, gegen alles Menschliche mißtrauisch machen. Dies Mißtrauen und die Einsamkeit seines Charakters und seiner Lage zwingen ihn zur Reflexion, zum Durchgrübeln und zum Verbergen seines Innern.

All sein Denken und Tun muß Geheimnis bleiben; nur geheimnisvolle Andeutungen vergönnt sich deshalb seine Rede. Schließlich muß dieser leidenschaftliche Willensmensch sich in dem liebsten Menschen grauenhaft vernichten; er fällt, weil er sich überhob. Aus der energischen Steigerung ins leidenschaftlich Wollende lassen sich so die übrigen Potenzierungen psychologisch folgerichtig ableiten. Diese Grundsteigerung zieht aber auch die Potenzierung nach sich, die Mariamne, die schließlich die übrigen Personen des Werkes betrifft. An des Gatten Leidenschaft entzündet sich die der Gattin, an beider die Alexandras, und so überträgt sich durch das dramatisch-psychologische Räderwerk, durch Aktion und Reaktion die Grundsteigerung auf alle die Handlung bestimmenden und führenden Personen des Stückes. Zwei Typen der Potenzierung ließen sich dabei allerdings psychologisch nicht mit ableiten: das Symbolische und das Wunderbare. Es wäre aber deshalb noch nicht ausgeschlossen, daß sie sich zwanglos mit ins Ganze einfügten. Beim Symbolischen ist das auch der Fall, indem es sich einesteils in den Reflexionen niederschlägt, zum andern in die phantastische Potenzierung mit eingeht, freilich, wie in dem betreffenden Abschnitte nachgewiesen wurde, nicht immer ganz zwanglos. Daß die Steigerung ins Wunderbare weder durch den historisch-psychologischen Zusammenhang des Ganzen noch durch Anlehnung an eine andere Steigerung gerechtfertigt werden kann, braucht im Hinblick auf die vorstehenden Ausführungen nur wiederholt zu werden.

In dem eben Ausgeführten ist schon der Grund dafür mit enthalten, daß trotz der verschiedenen Intensität der Steigerungen doch keine die andre in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Das würde geschehen, wenn die einzelnen Richtungen schroff und unvermittelt nebeneinander träten, wenn wir so aus einem Extrem ins andre geworfen würden. Doch auf diese Weise verfährt der Dichter nicht oder nur ganz selten. Eine bestimmte dramatische Situation von entscheidender Bedeutung wird vielmehr zum Ausgangspunkt einer Reihe von Szenen gemacht, in denen sich dann die Stimmungsfülle jener Hauptszene im einzelnen auslebt. Eine solche entscheidende Situation ist die 3. Szene des 4. Aktes von „Herodes und Mariamne". Die Königin erfährt von Soëmus den zweiten Blutbefehl des Herodes. Die Art und Weise, wie das geschieht, ist durchaus ins Geheimnisvolle potenziert bis zu den grell beleuchtenden Worten:

„Soll ich auch dich mit meinem Schwert durchstoßen?
Ich hab auch dazu den Befehl von ihm!" [316])

Vor dem Blitzstrahle dieser Erkenntnis zerreißt die Wolke des Geheimnisvollen, die bisher über der Szene lastete. Nach wenigen Augenblicken verzweifelter Reflexion gewinnt die Leidenschaft ihres Willens über Mariamne die Herrschaft, indem sie den Dolch gegen sich zückt; ebenso schnell aber kehrt sich diese Leidenschaft gegen Herodes: „Dies Amt ersah er für sich selbst!" [317]). Und schon faßt in der tiefen Erregung des Augenblicks dieser kühne, entschlossene Geist den ebenso phantastischen wie fürchterlichen Entschluß, sich durch Verstellung an Herodes zu rächen, ihn, wie er an ihr getan hat, zum Ding zu machen. So meldet sich auch das Symbolische zum Wort. Die folgenden Auf-

tritte 4 bis 8 stehen in ihrer Steigerung durchaus unter dem Eindrucke der 3. Szene. Im 4. Auftritt lebt sich das Symbolische voll aus, durch die Einkleidung ins Komische in noch mehr gesteigerter Weise. Die kurze Unterhaltung zwischen Silo und Judas [318]) schlägt dann die Brücke hinüber zu den wieder hochtragisch gestimmten Szenen 5 bis 7. Durch die Mitteilung von einem gestohlenen Sohne des Herodes, den der König nach dem Schwur der Mutter selbst töten müsse, führt uns dieser bezeichnende symbolische Zug zum Schicksal der Hauptpersonen zurück. Szene 5 und 6 stehen ganz unter dem Eindruck von Mariamnens ehernem Willen, die sich in dem spöttischen Zwiegespräch mit Salome bei allem seelischen Schmerz als Herrin der Lage zeigt. Die 7. Szene bildet dann den Höhepunkt und Abschluß dieser Steigerung in der Gestalt der tanzenden und sich bespiegelnden Mariamne, indem nun das vorhin bloß blitzartig erscheinende Phantastische Gestalt und glühendes Leben gewinnt. Die 8. Szene hat wieder eine ähnliche Bedeutung wie die dritte. Auch sie bringt eine dramatische Situation, die dann für den ganzen 5. Akt von entscheidender Wichtigkeit ist, nur daß die Führung der Handlung wieder in den Händen des Herodes liegt und ihm bis zum Ende überlassen bleibt. Was die verschiedenen Steigerungstypen betrifft, so könnte man sie hier genau so aus der einen Situation herausfließend aufzeigen wie bei der 3. Szene. Doch mag es an dem einen Beispiel genug sein.

Auf diese Weise erfolgt also die Zusammen- und Ineinanderarbeitung der verschiedenen Potenzierungstypen von außen gesehen höchst zwanglos, von innen betrachtet mit psychologischer Notwendigkeit. Die gesteigerte Welt der Hebbelschen Tragödie ist einem hohen Gebirgskamm zu vergleichen, der freilich nicht immer glatt und eben fortgeht, sondern sich bald hebt, bald senkt, der aber die Niederungen des Alltagslebens rechts und links tief unter sich läßt.

C.

I. Des Alltagslebens — sollte das nicht im Hinblick auf die „Maria Magdalene" zuviel gesagt sein? Mit Absicht wurde diese Tragödie bisher von der Betrachtung ausgeschlossen, da sie nicht im steigernden, sondern im Tatsachenstil gehalten ist. Jetzt aber ist es an der Zeit, bei diesem Werke die bereits in Aussicht gestellte Untersuchung des Hebbelschen schlichten Stils vorzunehmen und zu sehen, ob sich daraus eine Beschränkung oder eine Bestätigung unserer Behauptung ergebe: Hebbels eigentümlicher Stil ist der potenzierende [1]).

Der Tatsachenstil entfernt sich, wie schon sein Name sagt, viel weniger von der Welt des Wirklichen und Tatsächlichen als sein Gegensatz. Gewiß will auch er den Sinn des Lebens offenbaren, aber mehr im Kleinen, Beschränkten, Durchschnittlichen. Der Alltag, die Freuden und Leiden des gewöhnlichen Erdendaseins, deshalb noch lange nicht das Niedrige und Triviale, kommen bei diesem Stile zu ihrem Ausdrucksrecht. In Werken solchen Stils greifen keine Helden mit kühner Gebärde dem Schicksal in den Rachen [2]) oder ergehen sich in weltverachtender Ironie, hier werden nicht die letzten und höchsten Fragen

der Menschheit debattiert, sondern in schlichter Rede treten einfache Menschen auf und tun Handlungen, wie sie die Wirklichkeit um uns jeden Tag zeigt. Nicht die großen Gesetze einer höheren Weltordnung werden aufgedeckt, sondern die Regel des Tages prägt sich in allem aus. Wird der potenzierende Stil vor allem der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen gerecht, so ist es dem schlichten Stil besonders um den Schein der Wirklichkeit zu tun. Je lebensvoller und intimer er uns diese Wirklichkeit vortäuschen kann, desto mehr erreicht er sein Ziel. Daher sind kühne Striche, energische Linien, kräftig hervorgestoßene Züge nicht seine Sache, sondern die des steigernden Stils. Im schlichten Stile sollen keine Lebensrätsel gelöst werden, in ihm ränge eine metaphysische Welt- oder Lebensansicht vergeblich nach Ausdruck; diese höchsten Aufgaben der Kunst zu lösen, bleibt ihm versagt. Damit wäre das Wesen des schlichten Stils positiv und negativ gekennzeichnet.

Wenn wir Hebbels theoretische Stellung zum Tatsachenstil kennen lernen wollen, so kann ich mich kurz fassen, indem ich auf den dritten Abschnitt des ersten Hauptteils dieser Arbeit zurückverweise. Dort sahen wir, daß Hebbels Kunstanschauung durchaus auf den potenzierenden Stil zugeschnitten ist. Ihm ist eben nur die Poesie der Idee die Poesie [3]). Daß die Dichtung aus der Idee heraus sich nur schwer mit dem schlichten Stile verträgt, kann nach der Darlegung, die eben von dem Wesen dieses Stils gegeben wurde, nicht zweifelhaft sein. Hebbels künstlerisches Augenmerk war vor allem der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen zugewandt, den Schein des Lebens erstrebte er erst in zweiter Linie. Wenn er nun in „Maria Magdalene" beide Normen gleichmäßig zu erfüllen gedachte, sich nämlich mit niederländischer Treue an den beschränkten Kreis binden und doch das Weltganze zur Anschauung bringen wollte [4]), so war er sich wohl bewußt, auf welche Antinomie — um Volkelts Ausdruck zu gebrauchen — sein Schaffen stoßen mußte. „Es kam darauf an", sagt er [5]), „durch das einfache Lebensbild selbst zu wirken und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, da sie mit den dargestellten Charakteren sich nicht vertragen. Das ist aber schwerer als man denkt, wenn man es gewohnt ist, die Erscheinungen und Gestalten, die man erschafft, immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurückzubeziehen. Ich hatte mich also sorgfältig zu hüten, mich bei der Arbeit zu erhitzen, um nicht über den beschränkten Rahmen des Gemäldes hinwegzusehen und Dinge hineinzubringen, die nicht hineingehören, obgleich es eben diese Dinge sind, die mich am meisten reizen, denn das Hauptvergnügen des Dichtens besteht für mich darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang von mir selbst gar nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen und von da aus die Welt zu überschauen." Ich führe diese Stelle in vollem Umfang deshalb an, weil man aus ihr ersieht, wie sehr sich Hebbel kannte und wie genau er sich seines ganz auf Steigerung und Betonung des Menschlich-Bedeutungsvollen gerichteten Schaffens bewußt war. Für uns aber kann es kein Zweifel sein, welche der beiden Normen unter dem Einflusse jener Antinomie geringere Beachtung fand und daß die Selbstrezension des Dichters, „ganz Bild,

nirgends Gedanke“ [6]), zugleich eine Selbsttäuschung war. Wir werden daher auch zweifeln, ob wirklich, wie es Hebbel wollte, überall „mit den allereinfachsten Mitteln die höchste tragische Wirkung“ erreicht wird [7]), oder ob es vermöge der ganzen Anlage des Dichters nicht vielmehr die Darstellungsmittel der Potenzierung, wie sie in vorstehendem aufgezeigt wurden, sind, die jene Wirkung herbeiführen — kurz: wir haben allen Grund, anzunehmen, daß auch dieses im Tatsachenstil gehaltene oder wenigstens durchaus beabsichtigte Werk das potenzierende Moment nicht verleugnen werde. Sehen wir darum zu, ob die künstlerische Wirklichkeit der „Maria Magdalene“ der gewöhnlichen so nahe steht, wie es der schlichte Stil erfordert, oder ob die Entfernung nicht hier und da größer ist, als es im Sinne dieses Stiles liegt.

Vor allem ist es eine Steigerung, die sich schon beim ersten Eindruck des Stückes bemerkbar macht: die Steigerung ins Reflektierende. Nicht als ob von diesen „aller Dialektik unfähigen“ Menschen [8]) die Idee, als deren Ausdruck ihr Schicksal erscheint, debattiert würde. In diesem Sinne kann von einer Steigerung ins Reflektierende ebenso wenig wie ins Symbolische gesprochen werden. Derartige, mit Bezug auf seine Vorrede entstandene Meinungen lehnt Hebbel mit Recht ab [9]). Trotzdem also die Gestalten dieses engen Kreises als aller Dialektik unfähig hingestellt werden, was ja ganz im Sinne des Tatsachenstils ist, zeichnen sie sich doch alle mehr oder weniger durch beständiges Raisonnement aus, durch Rumination ihrer Gedanken und Zustände. Mit höchster Kunst versteht es allerdings der Dichter, in den jeweiligen Reflexionen einer Person ihr Innerstes zu charakterisieren. Die Worte und Bilder z. B., die Meister Anton gebraucht, entsprechen so recht seinem starren, eckigen, verschlossenen Wesen, während die Klaras weicher, mehr ins Unendliche verfließend erscheinen und Leonhard in Gleichnissen spricht, die ebenso seiner Schuftigkeit wie seinem prosaischen Gemüt gemäß sind. Wenn wir aber die bilder- und beziehungsreichen Reden allein dieser drei Personen mit der Ausdrucksweise einfacher Menschen aus ihren Kreisen vergleichen, sehen wir sofort den großen Abstand, der zwischen den Gestalten dieses Kunstwerks und denen der Wirklichkeit besteht. Natürlich läßt es die Prosa der „Maria Magdalene“ nicht zu der Steigerung kommen wie der Vers oder auch wie die kühne Prosa der „Judith“. Dagegen trägt ein weiteres Moment verstärkend zu der Potenzierung bei. Ich meine die epigrammatisch zugespitzte Form dieser Reflexionen, die, sei es im Dialog, sei es im Monolog oder im Beiseitereden, sich in einer Fülle witziger, beziehungsreicher Einfälle äußern. Was diese epigrammatisch zugespitzte Art der Mitteilung betrifft, so wird hier eine stilistische Eigentümlichkeit Hebbels wieder lebendig, die sich z. B. in den Volksszenen der „Judith“ als Charakteristikum der verstandes- und phantasiemäßig veranlagten jüdischen Volkstypen bewährt, in der lyrischen „Genoveva“ sich aber mit gutem Grunde viel mehr zurückgehalten hatte. Und zwar werden diese durchaus als Ausdrucksmittel des steigernden Stils anzusprechenden Einfälle in der „Maria Magdalene“ nicht nur von wenigen Sprechenden gebracht, sondern fast alle handelnden Personen sind fast gleichmäßig daran beteiligt. Wir können gleich die 1. Szene des 1. Aktes vornehmen, um in dem scheinbar so

leicht hingeworfenen Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter ein Beispiel dieser Steigerung ins epigrammatisch Zugespitzte zu erhalten. Die Bemerkung Klaras, das Hochzeitskleid stehe der Mutter, „als obs zu heut gemacht wäre!", veranlaßt diese zu dem Einfall: „Die Mode läuft so lange vorwärts, bis sie nicht weiter kann und umkehren muß. Dies Kleid war schon zehnmal aus der Mode und kam immer wieder hinein." Klara setzt den Gedanken scherzend fort: „Diesmal doch nicht ganz, liebe Mutter! Die Ärmel sind zu weit. Es muß dich nicht verdrießen", worauf die Mutter, alte und junge Generation in vergleichende Beziehung setzend, den Vorwurf lächelnd zurückgibt: „Dann müßt ich du sein!" Und wenn sie dann auf die Frage nach dem Kranze, diesem typischen Symbol ihrer Standesmoral, die Antwort gibt: „Wozu hätt ich sonst den Myrtenbaum jahrelang in Scherben gepflegt?", so erscheint der so ausgesprochene Gedanke in einer besonders pointierten Form, wie sie die Wirklichkeit in der Regel nicht liefert. Oder man betrachte den Monolog der Klara, mit dem sie am Ende der 3. Szene den Kirchgang der Genesenen begleitet [10]). „O die boshaften Träume, sie kleiden sich in unsre Furcht, um unsre Hoffnung zu erschrecken!" sagt das Mädchen, das doch gerade an dieser Stelle ganz Gefühl ist. Und selbst als sie diesen beziehungsreichen Satz gleich darauf logisch auflöst, bleibt in der Konstruktion — „ich will mich über einen guten [Traum] nicht wieder freuen, d a m i t ich mich über den bösen, der ihm folgt, nicht wieder zu ängstigen brauche" — noch ein bedeutender Rest jener pointierten Fassung zurück. Man könnte den ganzen Monolog auf diese Weise zergliedern und noch eine Menge ähnlicher Komplikationen aufzeigen. — Fast bis zur Manier ist dieses Haschen nach scharf pointierten Einfällen bei Meister Anton ausgebildet. „Das ist ein kluger Kopf, der sich selbst köpft, wenns Zeit ist" [11]). Mit diesem Witz umschreibt der grübelnde Tischlermeister den Wahnsinn. „Mein Schlaf hat den Gaukler verabschiedet und einen Propheten in Dienst genommen, der zeigt mir mit seinem Blutfinger häßliche Dinge" [12]), d. h. ich habe keine frohen Träume mehr, sondern selbst im Traum sehe ich eine häßliche Zukunft. „Legt mir auf den Nacken, was ihr wollt, nur schneidet nicht den Nerv durch, der mich zusammenhält!" [13]), das will sagen: ich will mich quälen und plagen, aber meine Ehre muß mich aufrecht halten. — Das sind nur wenige Beispiele zugespitzter Rede, die noch dazu alle aus derselben Szene genommen sind. Hebbel hat Recht: „Der Alte ist ein Riese geworden" [14]). Nur wird dies Ergebnis nicht mit den „allereinfachsten Mitteln" erreicht, nämlich nicht mit den Ausdrucksmitteln schlichter Wirklichkeitsdarstellung (die selbstverständlich nichts mit rohem Naturalismus zu tun hat), sondern durch stärkste Steigerung der Reflexion in der Richtung aufs epigrammatisch Zugespitzte hin. Es ist nicht nötig, diese Beispiele durch die Reden andrer Personen zu vermehren. Nur ein Bedenken soll an dieser Stelle nicht verschwiegen werden. Dessoir sagt richtig: „Die Personen eines Dramas würden an Bestimmtheit und Lebendigkeit verlieren, sobald sie alle denselben Stil und die gleichen Bilder gebrauchten" [15]). Von diesem Vorwurf ist die „Maria Magdalene" nicht ganz freizusprechen, denn dadurch, daß sich alle Personen mehr oder weniger in der eben aufgezeigten, scharf pointierten Redeweise ergehen, erhalten sie alle etwas

leicht Schematisches, und der Vorzug ihrer starken geistigen Durcharbeitung wird zu einem stilistischen Mangel. Denn dieses Schematische rückt sie viel weiter von der Wirklichkeit ab, als es im Interesse des Tatsachenstils liegt, und läßt sie merklich in die höhere Welt des steigernden Stils hinübergleiten.

Eine weitere Potenzierung bemerken wir, wenn wir uns die ungemeine Ökonomie des Ganzen vergegenwärtigen. Im Umgebungseinfluß und in den Charakteren ist von Anfang an das tragische Geschick gegeben, und ein Stäublein Unglück bringt die Lawine ins Rollen, die in kürzester Zeit alles vernichtet. Gleich einer riesigen, finstern Gestalt schreitet das unerbittliche Schicksal durch die drei Akte. Wenn es einmal sein starres Antlitz auf kurze Dauer abkehrt [16]), so wendet es uns gleich darauf ein um so fürchterlicheres Gesicht zu. Immer wird nur das zur tragischen Entwicklung unbedingt Notwendige gebracht. Kein sinnvoller Zufall lenkt unsere Betrachtung ab, nichts Leichtes, Läßliches erlöst uns auch nur auf Augenblicke von dem Alp des unabwendbaren Geschicks [17]). In dieser Sparsamkeit, ja fast Dürftigkeit erscheint die künstlerische Wirklichkeit dieser Tragödie hoch über die des Alltags hinausgehoben. Diese wenigen, durch die innigsten Bande verbundenen Menschen sind in dem engen Kreise ihrer Welt zusammengedrängt; was eins trifft, trifft alle. Daher das niederwuchtend Grauenvolle dieser Tragödie. Anna Schapire-Neurath macht auf die 7. Szene des 1. Aktes aufmerksam [18]). Man braucht mit ihr diese Situation, wo sich angesichts der eben gestorbenen Mutter die Vorgänge in rasender Schnelligkeit abspielen, nicht komisch zu finden, wird aber zugeben müssen, daß die erschütternde Wirkung hier durch Mittel zustande kommt, die der potenzierende Stil viel eher rechtfertigen dürfte als der schlichte.

Diese Steigerung ins Grauenvolle wird nun noch durch die Art und Weise, wie Hebbel in der „Maria Magdalene" die Versöhnung behandelt, verschärft. „Was wir im Drama bös werden sehen, das müssen wir auch wieder gut werden sehen", fordert zwar eine bereits angeführte Tagebuchstelle [19]), aber kurz darauf wird sie durch eine andere dahin eingeschränkt, „daß in der dramatischen Kunst die Versöhnung immer über den Kreis des speziellen Dramas hinausfällt" [20]). Das heißt aber, die Versöhnung findet nur in der Idee statt; daher meint auch der Dichter mit Recht, daß dies nur wenige begreifen werden. Dieser letzte Fall liegt nun in der „Maria Magdalene" vor. Wenn sie Hebbel „bei alledem sogar von Versöhnung" nennt [21]), so muß er dieses Urteil noch in demselben Atem einschränken. Es scheint mir aber im Wesen des Tatsachenstils zu liegen, daß, wenn ein solches Kunstwerk wirklich „ganz Bild, nirgends Gedanke" ist, die Versöhnung (falls überhaupt eine solche gegeben werden soll) in dieses Bild mit eingehen muß, daß sie dagegen bei einer Steigerung ins Symbolische wohl über den speziellen Kreis hinaus- und in die Idee hineinfallen kann. Dadurch, daß Hebbel dies auch in „Maria Magdalene" tut, überträgt er eine Eigentümlichkeit seines potenzierenden Stils auf den Tatsachenstil, hierdurch abermals beweisend, wie sehr ihm jener — um mit Fr. Th. Vischer zu reden — zum „habituellen Ausdruck seines Genius" geworden ist [22]). — Mit all diesen Ausführungen kann natürlich gar kein

Tadel ausgesprochen sein. Denn gerade jenes eigenartige Ineinanderübergehen beider entgegengesetzter Stilarten macht die „Maria Magdalene" mit zu diesem spezifisch Hebbelschen Werke, das in der Literaturgeschichte ohne Seitenstück dasteht.

II. Eine stilistische Betrachtung der „Maria Magdalene" bestätigt also von der entgegengesetzten Seite her, was die vorhergehende Untersuchung bereits positiv erwiesen hat: Hebbels eigentümlicher Stil ist der potenzierende. Aus den Reflexionen des Dichters über dieses Werk sahen wir, daß er früh dieser Tatsache bewußt geworden war, daß er aber auch über sie hinaus, zu einer Ausgleichung beider Stilgegensätze strebte. In dem Jugendwerk der „Maria Magdalene" konnte ihm das noch nicht gelingen, dagegen scheint in der „Agnes Bernauer" diese ästhetische Antinomie zum ersten und allerdings auch zum letzten Male mit reifster Kunst überwunden zu sein. Ich brauche hierauf nicht näher einzugehen, da das hierher Gehörige bereits unter den die „Agnes Bernauer" betreffenden Steigerungstypen behandelt worden ist. Aber noch später, als die „Agnes Bernauer" schon mehrere Jahre hinter ihm liegt, beschäftigt ihn der Gegensatz der beiden Stile und seine Vereinigung. „Realismus und Idealismus, wie vereinigen sie sich im Drama?" fragt Hebbel [23]); in unsrer Terminologie: Wie kann die ästhetische Antinomie des schlichten und des steigernden Stils überwunden werden? Der Dichter antwortet zunächst allgemein: „Dadurch, daß man jenen steigert und diesen schwächt." Diese Antwort ist interessant, da sie ein Bekenntnis seiner dichterischen Eigenart bedeutet. Hebbel war sich seiner potenzierenden Veranlagung so sehr bewußt, daß er hier einige Abschwächung und Ermäßigung für angemessen fand, ebenso wie er dem Schein des Wirklichen noch eine größere Täuschungskraft abzugewinnen für nötig hielt. An derselben Stelle führt er noch ein besonderes Mittel jener Steigerung und Schwächung an. „Ein Charakter z. B.", meint er, „handle und spreche nie über seine Welt hinaus, aber für das, was in seiner Welt möglich ist, finde er die reinste Form und den edelsten Ausdruck, selbst der Bauer!" Es ist kein Zweifel, daß man mit dieser Anleitung sehr wohl die Probe auf den Stil der „Agnes Bernauer" machen und die bisherigen Behauptungen bestätigt finden könnte. Doch lehrt der Zusammenhang, in den diese Tagebuchstelle gehört, daß sie dem Schillerstudium des Dichters ihre Entstehung verdankt. Die erste Eintragung des sechsten Tagebuchs kommt gelegentlich der Aufführung von „Wallensteins Lager" nochmals auf diese Stilfrage zurück mit den treffenden Worten: „Wer wissen will, wie Realismus und Idealismus sich im Indifferenzpunkt ausgleichen, der kann es hier erfahren; all diese Mücken und Ameisen tanzen im Sonnenstrahl, ohne ihn zu kennen, und doch gibt er ihnen allein die Kraft und das Vermögen" [24]). Übersetzen wir den poetisch gefärbten Ausdruck in die ästhetische Terminologie Hebbels, so würde er etwa lauten: Die Gestalten leben im Lichte der Idee, aber sie wissen nichts davon und debattieren daher nicht darüber, wenn sie auch nur in Bezug auf diese Idee Sinn und Bedeutung haben.

So sehen wir Hebbel bis zuletzt mit den gewaltigen Gegensätzen des Menschlich-Bedeutungsvollen und des Wirklichkeitsscheins ringen.

Daß ihre Vereinigung theoretisch unmöglich ist, hat sich dabei aufs neue herausgestellt. Wie aber die Praxis auch hier wieder die Theorie schlägt, hat der Dichter in seiner „Agnes Bernauer“ bewiesen und würde es auf einem noch höheren Standpunkte vielleicht wiederum dargetan haben, wenn ihm der Tod nicht die Möglichkeit dazu benommen hätte.

Anmerkungen.

Die Zitierung Hebbels erfolgt nach der Wernerschen Ausgabe der Werke (W.), Tagebücher (T.) und Briefe (Br.) des Dichters. Die Bandziffer ist immer lateinisch, die Seitenzahl (bei W. und Br.) und die Nummer des Aphorismus (bei T.) arabisch bezeichnet. Alle andern Quellen sind besonders angeführt.

A.

1) T. I, 552.
2) O. Liebmann, Gedanken und Tatsachen. 2. Bd. 1902. S. 279 ff. und Zur Analysis der Wirklichkeit. 3. Aufl. 1900. S. 659.
3) A. Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. 1903.
4) T. I, 126; dazu T. I, 110.
5) T. I, 136.
6) T. I, 726.
7) T. I, 1232.
8) T. I, 1261 u. 1395.
9) T. I, 1707.
10) T. IV, 5788.
11) T. IV, 5941.
12) T. I, 1837.
13) Fr. Nietzsche, Götzendämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemäßen. Aphorismus 7.
14) T. III, 4218.
15) T. II, 2014.
16) T. III, 3406.
17) W. XI, 404. — Auch Volkelt gebraucht diesen treffenden Ausdruck (Ästhetische Zeitfragen 1895. S. 55).
18) T. III, 4147 und T. II, 2222.
19) T. I, 371.
20) T. III, 4978; dazu das Epigramm „Grenze der Kunst": W. VI, 445.
21) T. I, 126.
22) T. II, 2258.
23) T. I, 703.
24) T. IV, 6005.
25) Krumm, Fr. Hebbels Tagebücher (Hesse) 4. Bd. S. 341.
26) ebenda; dazu T. I, 110.
27) Krumm a. a. O. S. 340 [wo allerdings Moder statt Maler steht].
28) T. III, 4404; dazu das Epigramm „Das Prinzip der Naturnachahmung": W. VI, 349 und T. I, 750. Vergl. auch O. Liebmann, Gedanken und Tatsachen. 2. Band 1902. S. 279.
29) Volkelt a. a. O. S. 66.
30) T. IV, 5996.
31) Volkelt a. a. O.
32) T. IV, 5996.
33) Vergl. das Epigramm „An die Realisten": W. VI, 360; dazu T. IV, 5541.
34) T. IV, 6107.
35) Volkelt a. a. O. S. 77.
36) Hempelsche Ausgabe. Band XXIV. S. 525—529.
37) Nietzsche a. a. O., Aphorismus 7 u. 8.
38) Fr. W. J. v. Schelling, Werke. Auswahl in 3 Bänden. 1907. III. Band. S. 106 ff. — In einem Aufsatz „Vom naiven und sentimentalen Künstler" (Sozialistische Monatshefte. 12. Jahrgang. Bd. II. S. 805ff.) geht Konrad Müller-Kaboth auf die Schillersche Scheidung zurück, zieht aber andere Folgerungen aus ihr als Schelling, insofern bei ihm nur der sentimentale Künstler gleichsam zur Bändigung seiner übertriebenen Subjektivität des Stils bedarf. Diese Ausführungen leiden unter der Gleichsetzung von sentimental = subjektiv und naiv = objektiv. Es läßt sich ebenso gut von einem naiven und von einem

sentimentalen wie von einem objektiven und von einem subjektiven Stile reden. Beide Gegensatzpaare fallen aber durchaus nicht zusammen.

39) A. Neumann, Aus Fr. Hebbels Werdezeit. Zittau 1899. S. 7 ff. — A. Scheunert a. a. O. S. 305 ff.

40) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, herausgegeben von Hotho 1835. I. Band. S. 375 - 384. — Dazu Br. II, 16.

41) Fr. Th. Vischer, Ästhetik. III. Teil. 1851. § 527.

42) derselbe, Das Schöne und die Kunst. 1898. S. 268

43) ebenda.

44) ebenda.

45) Hartmann, Philosophie des Schönen (E. v. Hartmanns ausgewählte Werke. 2. wohlfeile Ausg. Bd. IV. S. 554—556)

46) H. v. Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage. 2. Bd. 1868. S. 286 ff.

47) Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. 1868. S. 452.

48) Köstlin, Ästhetik. 1869. S. 338—339; dazu S. 964.

49) Th. Fechner, Vorschule der Ästhetik. 2. Teil. 1876. S. 82 ff. — K. Lange, Das Wesen der Kunst. 2. Bd. 1901. S. 255 ff. — M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1906 S. 368. — K. Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien. 1900. S. 60. — O. Liebmann, Z. Anal. d. Wirkl. S. 627. — J. Cohn, Allgemeine Ästhetik 1901. S. 114 ff. — H. Koetteken, Poetik. I. Teil. 1902. S. 16. — J. Volkelt a. a. O. S. 113 ff.

50) Nietzsche a. a. O. Aphorismus 7—11.

51) W. XI, 65.

52) Br. III, 115; 342. IV, 156. VI, 69 und an vielen anderen Stellen.

53) T. II, 2897.

54) T. I, 1148.

55) So sagt M. Delfico, zitiert bei B. Croce, Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik, übersetzt von K. Federn. 1905. S. 453.

56) T. II, 3003; dazu Vischer, Ästhetik. III. Teil. § 527.

57) Nietzsche a. a. O. Aphorismus 8.

58) T. II, 2265.

59) T. IV, 5663.

60) T. I, 963 und T. III, 4024. Vergl. auch Liebmann, Gedanken und Tatsachen. 2. Bd. S. 279.

61) T. I, 1166; Br. III, 106; dazu auch T. I, 646.

62) Volkelt a. a. O. S. 119 u. 120. Vergl. auch, was Krumm in seiner Einleitung zu Hebbels Werken bei Hesse S. IV über Hebbels und Ludwigs Realismus sagt.

63) Volkelt a. a. O. S. 120—131. Vergl. auch Volkelt, System der Ästhetik. I. 1905. S. 210.

64) Volkelt, Ästhet. Zeitfr. S. 126.

65) Br. II, 124.

66) Man könnte dieser Behauptung vielleicht das Beispiel von Ibsens „Wildente" entgegenhalten. Aber ich bestreite, daß dieses Werk für den Tatsachenstil typisch ist.

67) T. I, 1808.

68) Br. I, 130 und T. I, 507.

69) T. I, 1496.

70) Br. VI, 299, wo Hebbel dieses Sophokleische Wort anführt. In der Übersetzung von Thudichum (Reclam S. 33) lautet die ganze Stelle aus dem „Ajax":

„Es stürzt in schweres Ungemach
der Götter Hand
Stets übermäßger nutzenloser Leiber Wucht,
— So sprach der Seher — wenn, wer menschgeboren ist,
Sich dennoch überhebet über Menschenmaß."

71) Diese Einseitigkeit greift besonders Otto Ludwig scharf an. (Gesammelte Schriften 1891. 5. Bd. S. 359.)

72) Scheunert a. a. O. S. 18—99; Krumm, Friedrich Hebbel. 1899. S. 51—57. Vergl. auch T. II, 3158 und Hegels Vorlesungen über die Ästhetik. III. Bd. 1838. S. 527—533.

73) T. II, 2129.

74) Siehe das Epigramm „An den Tragiker": W. VI, 448.

75) T. II, 2578.

76) T. I, 1611; T. II, 2530. Vergl. auch Kant, Grundlegung zu einer Metaphysik der Sitten (Reclam). S. 65.

77) T. I, 1034.

78) Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels. 2. Aufl. 1907. 2. Bd. S. 487. — Dazu T. IV, 5785.

79) T. IV, 5395.

80) T. IV, 5483.

81) Nietzsche a. a. O. Aphorismus 9.

82) Volkelt a. a. O. S. 121.

83) Daß diese Forderung, wie sie z. B. J. Cohn aufstellt (Allgemeine Ästhetik S. 122), gerade gegen stilistisch reiche Werke leicht ungerecht wird, liegt auf der Hand; denn auch im Stil gibt es Übergänge und Zwischenstufen.

B.

1) Br. VII, 313.
2) W. I, 51.
3) W. I, 57.
4) T. II, 2554.
5) W. I, 7.
6) W. I, 49.
7) W. I, 9.
8) W. I, 63.
9) W. I, 46.
10) T. I, 781.
11) T. I, 1411.
12) z. B. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. 4. Aufl. 1894. III. S. 112 ff. — J. Schmidt, Gesch. d. deutsch. Lit. 5. Bd. 1896. S. 427. — Vischer, Altes und Neues. N. F. 1889. S. 5. — Treitschke, Hist. u. polit. Aufs. 5. Aufl. 1. Bd. 1886. S. 469.
13) W. I, 65.
14) T. I, 110.
15) Br. VI, 204/05; dazu T. I, 110.
16) W. I, 47.
17) W. I, 63.
18) W. I, 64.
19) T. I, 700. Dazu das Epigramm „Das Feuer": W. VI, 370.
20) Br. IV, 145.
21) W. I, 16.
22) Sollte zu diesem Motiv nicht bereits im Buche Tobiä der Keim liegen? Wenn die Steigerung ins geschlechtlich Erregte behandelt wird, will ich der Beantwortung dieser Frage nähertreten.
23) W. I, 19.
24) W. XI, 208.
25) W. I, 20.
26) T. I, 1059: „Der Mensch kann plötzlich einen Tag, einen Moment erleben, der ihm seine ganze Vergangenheit aufklärt."
27) T. I, 366.
28) W. I, 72.
29) W. VI, 349.
30) W. I, 17.
31) W. I, 18.
32) ebenda.
33) W. I, 19.
34) W. I, 25.
35) W. I, 26.
36) Kuh a. a. O. I. S. 293.
37) W. IV, 14.
38) W. IV, 15.
39) W. IV, 33.
40) W. IV, 34.
41) W. IV, 52.
42) W. IV, 58.
43) W. IV, 59.
44) ebenda.
45) W. IV, 69.
46) W. IV, 85.
47) ebenda.
48) W. IV, 100.
49) W. IV, 113.
50) W. IV, 119.
51) Vergl. die Widmung: W. IV, 6.
52) W. IV, 11
53) W. IV, 36.
54) W. IV, 11/12; 214.
55) W. IV, 217.
56) W. IV, 111.
57) W. IV, 13.
58) W. IV, 171.
59) W. IV, 14.
60) W. IV, 29.
61) W. IV, 238.
62) W. IV, 308.
63) Vergl., was Kuh a. a. O. II. S. 474 über die Gesichtserscheinungen des produzierenden Hebbel sagt.
64) W. II, 364.
65) W. II, 267.
66) W. II, 213.
67) ebenda.
68) Vergl. Walzel, Hebbelprobleme. 1909. S. 78 ff.
69) W. II, 211.
70) W. II, 204/05.
71) W. II, 213.
72) W. II, 248.
73) T. I, 480; T. III, 4046; dazu Br. IV, 207.
74) Vergl. Volkelt, Ästhetische Zeitfragen. 1895. S. 130.
75) W. III, 161.
76) W. III, 160.
77) W. III, 228.
78) W. III, 174/75.
79) W. III, 176.
80) W. III, 177/78.
81) Br. V, 205.
82) W. III, 202.
83) W. III, 203.
84) W. III, 200.
85) W. III, 204.
86) Vergl. Dr. Anna Schapire-Neurath, Friedrich Hebbel. („Aus Natur- und Geisteswelt." 238. Bändchen.) 1909. S. 69 unten.
87) Volkelt a. a. O. S. 128/29.
88) z. B. von Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. 4. Aufl. 1894. III. Bd. S. 104.
89) Vergl. A: Anmerkung 83.
90) W. I, 50.
91) Eine solche Erwägung zeigt die Stelle T. III, 4707.
92) W. I, 58.
93) Kuh a. a. O. I. S. 289.
94) Vergl. W. I, 410.
95) W. I, 19.

96) Vergl. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. II. Bd. S. 599 ff. (Reclam).
97) W. I, 19.
98) T. I, 1849.
99) Tobias 3, 12 u. 16.
100) ebenda, Vers 20. Vergl. 7, 12.
101) W. I, 20.
102) W. I, 58.
103) T. III, 3809.
104) bekanntes Wort P. Heyses.
105) W. I, 98.
106) W. I, 99.
107) W. I, 107.
108) W. I, 99.
109) W. I, 100.
110) W. I, 101.
111) W. I, 104.
112) W. I, 105.
113) W. I, 129.
114) W. I, 153/54.
115) W. I, 244.
116) W. I, 273.
117) W. II, 199.
118) W. II, 294.
119) W. II, 329.
120) W. II, 336.
121) W. II, 359.
122) T. I, 1516.
123) T. I, 1482.
124) W. I, 134.
125) W. I, 92 ff.
126) T. I, 868.
127) W. I, 93.
128) W. I, 191.
129) W. I, 153 ff.
130) W. I, 134 ff.
131) W. I, 128.
132) W. I, 137.
133) W. I, 243.
134) W. I, 403.
135) Br. V, 204.
136) W. III, 253.
137) W. III, 259.
138) W. III, 260.
139) W. III, 261.
140) W. III, 292.
141) W. III, 262.
142) W. III, 292.
143) W. III, 287 ff.
144) W. III, 296/97.
145) W. III, 303.
146) W. III, 304.
147) Bornstein, Hebbels „Herodes und Mariamne". 1904. S. 44.
148) Vergl. Eulenbergs Aufsatz „Hütet Euch vor Hebbel!" in Hardens „Zukunft" vom 12. Dezember 1908. — Siehe dazu auch Berger, Dramaturgische Vorträge. 2. Aufl. 1891. S. 191 ff.
149) T. II, 2323.
150) W. III, 183 ff.
151) W. III, 216 ff.
152) W. II, 351.
153) W. II, 358.
154) W. III, 224.
155) Vergl. Anmerkung 87.
156) W. III, 243.
157) W. III, 245.
158) W. III, 249.
159) Vergl. z. B. die Grimmschen Märchen „Der goldene Vogel", „Die goldene Gans", „Die Bienenkönigin", „Das Wasser des Lebens", „Die beiden Wanderer" u. a.
160) W. III, 252.
161) W. III, 265.
162) T. I, 891.
163) W. III, 268.
164) W. III, 272.
165) W. III, 285.
166) W. III, 270.
167) W. III, 274.
168) W. III, 275.
169) Vergl. Neurath a. a. O. S. 80 ff.
170) T. II, 2058.
171) W. IV, 19.
172) ebenda.
173) W. IV, 20.
174) W. IV, 21.
175) Br. VII, 120/21.
176) Siehe Anmerkung 88.
177) W. IV, 67.
178) W. IV, 86.
179) T. IV, 5843.
180) Auch W. XII, 328 wendet sich Hebbel gegen solche ganz schwarze Charaktere. Vergl. dazu Walzel a. a. O. S. 36.
181) W. I, 130.
182) ebenda.
183) W. I, 131 ff.
184) W. I, 134.
185) W. I, 136.
186) W. I, 137.
187) W. I, 165.
188) W. I, 167.
189) T. III, 3773.
190) Volkelt a. a. O. S. 131.
191) Vischer, Altes und Neues. Neue Folge. 1889. S. 25.
192) T. I, 879.
193) T. II, 3038.
194) W. I, 27.
195) W I, 105.
196) W. I, 107.
197) W. II, 222.
198) ebenda.
199) Neurath a. a. O. S. 61.
200) W. II, 305.
201) W. II, 306.
202) W. II, 323.
203) Br. IV, 36 u. 207.
204) W. II, 325.

205) Mit dem Tanz der Mariamne und dem plötzlichen Eintreten des Herodes hat Hebbel einen alten Gedanken aufgegriffen (T. I, 186), den er schon im Gedicht „Liebeszauber" (W. VI, 156 ff.), allerdings nach ganz andrer Richtung hin, verwendet hat.
206) Bulthaupt a. a. O. S. 186. — J. Schmidt a. a. O. S. 433. — Treitschke a. a. O. S. 463.
207) Siehe das Epigramm „Den Verstand in Ehren": W. VI, 368; dazu T. III, 4320.
208) T. II, 2003.
209) T. III, 4433.
210) W. I, 48. Vergl. dazu T. I, 1699.
211) W. VI, 341; dazu T. II, 2656.
212) T. III, 4030.
213) T. IV, 5844.
214) T. II, 2365.
215) Dies rügt Hebbel an Jacobis „Woldemar": T. II, 3271.
216) T. I, 1062.
217) Siehe Anmerkung 210.
218) J. Schmidt a. a. O. S. 427.
219) Br. IV, 142.
220) T. I, 552.
221) z. B. W. I, 49.
222) W. I, 15.
223) W. I, 47.
224) Kuh a. a. O. I. S. 372.
225) Siehe Anmerkung 122.
226) W. II, 211 ff.
227) W. II, 213.
228) Walzel a. a. O. S. 104.
229) ebenda.
230) z. B. W. II, 265.
231) W. II, 288 ff.
232) Br. V, 53 u. 54.
233) W. III, 329 ff.
234) Bornstein a. a. O. S. 36.
235) „Wie ist das filtriert! wie ist das filtriert!" lautete Grillparzers Urteil. (Kuh a. a. O. II. S. 398.)
235a) Volkelt, System der Ästhetik. I. S. 152.
236) H. Eulenberg a. a. O.
237) T. III, 3871.
238) T. II, 2730; dazu Br. VIII, 19/20.
239) T. I, 594; T. II, 3132. Vergl. dazu das Epigramm „Allegorie und Symbol": W. VI, 355; auch T. I, 197 und T. II, 2002.
240) T. III, 4998.
241) T. I, 809.
242) z. B. Br. IV, 125; VII, 167/68 und anderswo.
243) Kuh. a. a. O. II. S. 248.
244) T. II, 2337.
245) W. I, 122/23.
246) So fordert es Hebbel: T. II, 2414.
247) T. I, 367.
248) W. I, 144 ff.
249) Kuh a. a. O. I. S. 376.
250) W. I, 36.
251) Siehe Anmerkung 240.
252) Kuh a. a. O. II. S. 254.
253) Siehe das Gedicht „Höchstes Gebot": W. VI. 235.
254) Bornstein a. a. O. S. 40 u. 41.
255) Kuh a. a. O.
256) Ein ähnlich mißlungener Fall liegt in der Einführung des Johannes Parricida im 5. Akt von Schillers „Wilhelm Tell" vor.
257) W. II, 267.
258) W. II, 308.
259) W. II, 310.
260) Bornstein a. a. O. S. 43.
261) T. I, 887: „Alles Raisonnement ... ist einseitig und gewährt dem Geist und dem Herzen keine weitere Tätigkeit, als die der einfachen Verneinung oder Bejahung."
262) W. I, 60 ff.
263) W. I, 71 ff.
264) W. III, 233.
265) Br. IV, 328 u. 337.
266) T. IV, 5644.
266a) T. I, 1011.
267) Siehe Frenkel, Hebbels Verhältnis zur Religion. Nr. 2 der „Hebbelforschungen". 1907. — Idee, Gott, Universum, Sittlichkeit sind identische Begriffe. S. 19.
268) Siehe Anmerkung 203.
269) Vergl. Walzel a. a. O. S. 106.
270) Diese Stillosigkeit gibt übrigens Hebbel, wenn auch unbewußt, zu: Br. IV, 243.
271) W. I, 85.
272) T. II, 2996.
273) W. I, 226.
274) Lessings Werke, herausgegeben von Lachmann. 9. Bd. 1893. S. 227 ff.
275) T. III, 5152.
276) Tobiä 3, 8.
277) Siehe A. Anmerkung 77.
278) T. III, 4051.
279) W. III, 238.
280) W. III, 260.
281) W. III, 336.
282) W. III, 251.
283) Neurath a. a. O. S. 80 ff.
284) Kuh a. a. O. S. 493.
285) Georgy, Die Tragödie Fr. Hebbels nach ihrem Ideengehalt. 1904. S. 293.
286) Kuh a. a. O.
287) Vergl. Volkelt, System der Ästhetik. I. S. 523 ff.
288) zitiert in Br. V, 163.
289) T. II, 2664.
290) Br. IV, 44/45; 124.

291) z. B. T. II, 2776; III, 3892; II, 3168; Br. IV, 55 ff.
292) Br. IV, 55 ff.
293) Siehe das Epigramm „Die tragische Kunst“: W. VI, 379 (am Ende); dazu W. I, 1288.
294) R. M. Meyer, Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. 1900. S. 289.
295) Kuh a. a. O. I. S. 380.
296) Br. II, 211.
297) Br. VII, 7.
298) W. I, 261.
299) T. II, 2721.
300) W. II, 201.
301) W. II, 203 ff.
302) W. II, 205.
303) W. II, 208.
304) W. II, 244 ff.
305) W. II, 250.
306) W. II, 251.
307) ebenda.
308) W. II, 244.
309) W. II, 266.
310) W. I, 14.
311) Br. VII, 264.
312) W. III, 206.
313) W. III, 208.
314) ebenda.
315) T. III, 3837 u. 4004.
316) W. II, 305.
317) W. II, 306.
318) W. II, 315 ff.

C.

1) Zu Folgendem vergl. Volkelt, Ästhetische Zeitfragen. S. 124.
2) „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen“: bekanntes Wort Beethovens. (Marx, L. v. Beethoven. 5. Aufl. 1901. S. 156.)
3) T. I, 1054.
4) Br. II, 342.
5) T. II, 2910.
6) Br. II, 246.
7) Br. II, 342.
8) W. XI, 62.
9) Br. V, 48.
10) W. II, 16.
11) W. II, 37.
12) W. II, 39.
13) W. II, 41.
14) Br. II, 342.
15) Dessoir a. a. O. S. 373.
16) In der 5. Szene des 2. Aktes. — Vergl. hierzu Gottfried Kellers Urteil (Baechtold, G. Kellers Leben. II. S. 111).
17) Br. VI, 7.
18) Neurath a. a. O. S. 52 u. 53.
19) Siehe B: Anmerkung 272.
20) Siehe B: Anmerkung 291. (T. II, 3168.)
21) Br. II, 246.
22) Vischer, Ästhetik. III. § 527.
23) T. IV, 5328.
24) T. IV, 5769.

Lebenslauf.

Ich, Horst Albert Hans Schmidt, evangelisch-lutherischen Bekenntnisses, wurde als Sohn des damaligen Forstrentamtsexpedienten Gustav Albert Schmidt am 17. Februar 1882 zu Dresden geboren.

Von Ostern 1889 bis Ostern 1897 besuchte ich die I. Bürgerschule in Dresden, bis Ostern 1903 das Königliche Lehrerseminar in Dresden-Friedrichstadt. Nachdem ich schon Ostern bis Michaelis 1902 als Seminarvikar an den Volksschulen zu Coschütz und Stetzsch tätig gewesen war, verbrachte ich die Zeit von Ostern 1903 bis Ostern 1904 als Vikar an der Taubstummenanstalt in Dresden. Nach einer kurzen Militärzeit beim Schützenregiment Nr. 108 wurde ich Vikar an der Volksschule zu Tharandt und endlich Michaelis 1904 bis Ostern 1906 Hilfslehrer in Stetzsch bei Dresden.

Ostern 1906 bezog ich die Universität Leipzig und widmete mich dem Studium der Philosophie, der deutschen Literatur und der Pädagogik. Ich hörte Vorlesungen der Herren Professoren v. Bahder, Barth, Brahn, Gregory, Hauck, Hofmann, Holz, Köster, Lamprecht, Richter, Riemann, Sievers, Volkelt, Witkowski, Wundt, Zarncke, nahm teil an philosophischen, philosophisch-pädagogischen und literarhistorischen Übungen und an zwei Übungen der Pädagogischen Gesellschaft des Herrn Professor Barth.

Ostern bis Michaelis 1907 verbrachte ich ein Semester in Jena, wo ich Vorlesungen der Herren Professoren Eucken, Liebmann, Rein und Thümmel hörte und mich an den philosophischen, pädagogischen und literarhistorischen Übungen der Herren Dinger, Eucken, Rein und Schlösser beteiligte.